

ডিসেম্বর, ১৯৭১

বাএ ৯৮৭

পাণ্ডুলিপি : অনুবাদ বিভাগ,
বাংলা একাডেমী, ঢাকা

প্রকাশক

ফজলে রাব্বি

পরিচালক

প্রকাশন-মুদ্রণ-বিক্রয় বিভাগ,
বাংলা একাডেমী, ঢাকা

মুদ্রাকর

এস খান

শাহজাহান প্রিটিং ওয়ার্কস

৯৭২, সিদ্দিক বাজার, ঢাকা-২

প্রচ্ছদ : কাইয়ুম চৌধুরী

বিবিধ প্রবন্ধ

সাধারণ সম্পাদক

শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্ত

শ্রীঅক্ষয়কুমার কন্ঠ

সূচীপত্র

সম্পাদকীয় ৭

- মুনীন্দ্রকুমার ঘোষ : সাম্প্রতিক কালে মঙ্গল কাব্য ১৭
দেবীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায় : বাংলা কবিতা : গত এক দশক ২৩
খোন্দকার সিরাজুল হক : পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য সাহিত্য ৩৩
নিরঞ্জন সেনগুপ্ত : বাংলা সংবাদপত্রের ভাষা : একদশক ৪৯
নির্মলেন্দু ভৌমিক : সাম্প্রতিক বাংলাব লোকসাহিত্য-সংস্কৃতি চর্চা ৫২
শিবিত্র সরকার : বাংলা নাটক : গত এক দশক ৬৮
রাজিয়া খাতুন চৌধুরী : পূর্ব-পাকিস্তানের নাটক ৯৪
কাজী ফেরদৌস খান : পূর্ব-পাকিস্তানের শিশু সাহিত্য ১০০
মুহম্মদ আবদুল খালেক : পূর্ববাংলার লোকসাহিত্যেব একটি দিক ১০৬
ঐখিপ্রতিম বন্দ্যোপাধ্যায় : সাম্প্রতিক বাংলা ছোটগল্পে চিন্তা ১১৭
ঐরাঙ্গ গঙ্গোপাধ্যায় : ছোট গল্প : নতুন রীতি ১২০
পায়ুষকান্তি মহাপাত্র : গৃহবিহীন গ্রন্থাগার ১৩৭
প্রণবরঞ্জন ঘোষ : বঙ্গ সংস্কৃতির এক দশক ° ১৫১
চিন্তাহরণ চক্রবর্তী : বঙ্গীয় গ্রাম্য শব্দকোষ ১৬১
দীনেশচন্দ্র সরকার : বীরের স্বর্গলাভ ১৬৭
দিলীপকুমার বিশ্বাস : রামমোহন রায় ও বৌদ্ধধর্ম ১৭২
সাধনকুমার ভট্টাচার্য : সভ্যতা ও সংস্কৃতি ১৭৭
দুর্গেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় : বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্য ১৯০
পঞ্চানন মণ্ডল : সেকালের সমাজ-সমীক্ষণের ভূমিকা ২১৯
জাহ্নবীকুমার চক্রবর্তী : শক্তি-সাধনার লক্ষ্য ২২৫
অখময় মুখোপাধ্যায় : স্বাধীন স্ৰলভানদের আমলে বাংলার শাসনযন্ত্র

ভবতোষ দত্ত : জনজীবনে কবি ঈশ্বর গুপ্ত ১৩৪

নিরঞ্জন চক্রবর্তী : কবিরঞ্জন বিদ্যাপতি ২৩৯

সত্যরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় : অভিনয়ের চতুর্ভঙ্গ ২৪৬

অক্ষয়কুমার কস্মাল : ধর্মমঙ্গলের ময়না কোথায়? ২৬৮

শঙ্কর সেনগুপ্ত : লোকবৃত্ত ২৭৪

সম্পাদকীয়

বাংলা ভাষাকে গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ একটা নির্দিষ্ট মানে সমুন্নত করেছেন কিন্তু এখনও এ ভাষাকে নিয়ে পরীক্ষা নিরীক্ষার অন্ত নেই। এক সময় ভদ্র সমাজে তিন প্রকার বাংলা ভাষা প্রচলিত ছিল : (১) মুসলমান নবাব ও ওমরাহদিগের সঙ্গে যে সকল ভদ্রলোকের ব্যবহার করতে হোত তাঁদের বাংলায় উর্দু-আরবী-ফারসী মিশ্রিত থাকত ; (২) যারা শাস্ত্রাদি অধ্যয়ন করতেন তাঁদের ভাষায় অনেক সংস্কৃত শব্দ ব্যবহৃত হোত ; (৩) এই দু' সম্প্রদায় ব্যতীত বহু সংখ্যক বিষয়ী ব্যক্তি ছিলেন যারা উর্দু ও সংস্কৃত মিশ্রিত বাংলা ব্যবহার করতেন। কবি ও পাঁচালীকারগণ এই ভাষায়ই গীত রচনা করতেন।

ইংরেজরা এ দেশ দখল করে ভাষার কিছুমাত্র পরিবর্তন করতে পারে নি। কিন্তু তাদের প্রবর্তিত আদালতের উদ্যোগপূর্বে উর্দু ভাষা প্রচলিত থাকায় বাংলা ভাষায় বহু সংখ্যক আরবী-ফারসী শব্দ অমুপ্রবেশ করে। পরে বাংলায় আরবী-ফারসী শব্দ ব্যবহারে কিছু আপত্তি দেখা দেয়। এ নিয়ে যথেষ্ট আলোচনাও চলে। আরবী-ফারসীর সমর্থকেরা বললেন, বাংলায় আরবী-ফারসী শব্দ ব্যবহারে আপত্তি করা আর ইংরেজীতে ল্যাটিন ও গ্রীক শব্দ ব্যবহারে বাধা দেওয়া একই ধরনের অযৌক্তিক ব্যাপার। ইংরেজী ভাষার ক্রমোন্নতির প্রতিপত্তরেও বহু পণ্ডিত এবং খিটখিটে মেজাজের ব্যক্তি ইংরেজীর সঙ্গে অন্যান্য শব্দের মিশ্রণে আপত্তি জানান। যদিচ ইংরেজী একটি উপভাষা, *Platt Deutsch* এর সঙ্গে *Hoch Deutsch* মিশ্রণে গঠিত। সে সময়কার বিজয়ী Saxon গোষ্ঠী *beef, veal, pork* এবং *mutton* শব্দ ব্যবহারে আপত্তি জানায়। কারণ এই শব্দগুলো তৎকালীন শুদ্ধ ইংরেজী *ox, calf, pig* এবং *sheep*কে কোশলে স্থানচ্যুত করেছিল। জার্মান ভাষা অতি অল্পই বিদেশী শব্দ গ্রহণ করেছে। জার্মান ভাষা সভ্যতা ও প্রগতির প্রয়োজন মেটাতে অন্তের নিকট ধার না করে দেশজ ভাষাকে কাজে লাগিয়েছে, ফলে উন্নতকালে বর্ণনাশক্তি ও বাক্য গঠনের ক্ষমতা থাকা সত্ত্বেও দৈনন্দিন ব্যবহারের ক্ষেত্রে এর উপযোগিতা ইংরেজী অথবা অন্য কোন ইয়োরোপীয় ভাষার

চেয়ে নিয়ে অবস্থিত। যেমন, জার্মান শব্দ Gessangenschasst শব্দের পরিবর্তে ‘custody,’ Vergnulgsam শব্দের পরিবর্তে ‘contented,’ Verunthellung-এর ইংরেজী প্রতিশব্দ ‘sentence,’ Vervollkomman-এর পরিবর্তে ইংরেজী ‘to complete’ অনেক বেশী সহজ।

বাঙালীকে বাংলা শিখাতে উছোগী হয়েছিলেন ইংরেজরা। সঙ্গী পেয়েছিলেন সংস্কৃত কালোজের ছাত্রদের। ব্রাহ্মণ পণ্ডিতেরা এই সংস্কৃত কালোজের ছাত্রদের সঙ্গে বড় একটা মেলামেশা করতেন না। এবং সংস্কৃত কালোজের ছাত্রবৃন্দ যে সব গ্রন্থাদি পাঠ করতেন, যে সব লোকের সঙ্গে মেলামেশা করতেন তাদের সঙ্গে দেশের মানুষ এবং দেশজ ভাষার খুব একটা যোগাযোগ ছিল বলে মনে হয় না। তাই তাঁরা দেশে কোন ভাষা ‘চলিত’ এবং কোন ভাষা ‘অচলিত’ সে বিষয়েও ওয়াকিবহাল ছিলেন না। অথচ এঁদের হস্তে অর্পিত হোল বাংলা পুস্তক প্রণয়নের ভার। রাশি রাশি তর্জমা প্রকাশিত হল। তারারক্ষর তর্করত্ন সংস্কৃতের বঙ্গানুবাদ করলেন : “একদা প্রভাতকালে চন্দ্রমা অন্তগত হইলে পক্ষিগণের কলরবে অরণ্যানী কোলাহলময় হইলে, নবোদিত রবির আতপে গগনমণ্ডল লোহিতবর্ণ হইলে, গগনাজনবিক্ষিপ্ত অন্ধকাররূপ ভাস্মরাশি দিনকরের কিরণরূপ সম্মার্জনীদ্বারা দূরীকৃত হইলে, সপ্তর্ষিমণ্ডল অবগাহনমানসে মানসসরোবরতীরে অবতীর্ণ হইলে, শাল্লীবৃক্ষস্থিত পক্ষিগণ আহ্বারের অধেষণে অভিমত প্রদেশে প্রস্থান করিল।”^১ বলা বাহুল্য, অভিধানের সাহায্য ব্যতীত এ বাংলার মর্মোদ্ধার বড়ই কষ্টকর। আরেকটি অনুবাদ : “পাঠশালার সকল বালকই, বিরামের অবসর পাইলে, খেলায় আসক্ত হইত ; কিন্তু তিনি সেই সময়ে নিবিষ্টমনা হইয়া, ঘরট্ট প্রভৃতি যন্ত্রের প্রতি-রূপ নির্মাণ করিতেন। একদা, তিনি একটা পুরান বাক্স লইয়া জলের ঘড়ী নির্মাণ করিয়াছিলেন। এ ঘড়ীর শঙ্খ, বাক্স মধ্য হইতে অনবরত-বিনির্গত জলবিন্দুপাত দ্বারা নিমগ্নকাষ্ঠখণ্ড প্রতিঘাতে, পরিচালিত হইত ; বেলাবোধনার্থ তাহাতে একটি প্রকৃত শঙ্খপট্ট ব্যবস্থাপিত ছিল।”^২ মূল ইংরেজী বোধ হয় এর চেয়ে সহজবোধ্য। এই সব পণ্ডিতগণের হস্তে

১। ‘কাদম্বরীর’ তর্জমা

২। ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর প্রণীত ‘জীবন চরিত’ পুস্তকের “সব আইজাক নিউটন” শীর্ষক রচনা থেকে উদ্ধৃত।

বাংলা ভাষার উন্নতির ভার অর্পিত হোল, ফলে লিখিত ভাষা ক্রমেই সর্ব-সাধারণের হৃদযোধ্য ও হৃদ্যাঠা হয়ে উঠল। তাই মহামহোপাধ্যায় বর-প্রসাদশাস্ত্রী মহাশয় লিখেছেন—“ধাহারা বাঙ্গালা গ্রন্থ লিখিয়াছিলেন তাঁহারা ভাল বাঙ্গালা শেখেন নাই। লিখিত বাঙ্গালা ও কথিত বাঙ্গালা এত তফাৎ হইয়া পড়িয়াছে যে এই দুইটিকে এক ভাষা বলিয়া বোধ হয় না। দেশের অধিকাংশ লোকই লিখিত ভাষা বুঝিতে পারে না। এই জন্ত সাধারণ লোকের মধ্যে আজও পাঠকের সংখ্যা এত অল্প।”^৩

উপরে যে বাংলার উদাহরণ উপস্থাপিত হয়েছে তা উনিশ শতকের প্রথমার্ধের বাংলা গল্প। এই সময়ের গল্প প্রধানত ছ’ শ্রেণীর—পাঠ্যপুস্তক আর সমাজ সমালোচনামূলক নক্সা। পাঠ্যপুস্তকগুলো ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের^৪ বাংলা বিভাগ ও পরে স্কুল সোসাইটির প্রয়োজনানুসারে রচিত হয়েছিল।

বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের প্রসারে শ্রীরামপুর মিশনের নাম স্বর্ণাক্ষরে লিখিত থাকবে। যদিও বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের উন্নতি বিধানের উদ্দেশ্যেই (১৮০০ খৃষ্টাব্দের ১০ই জানুয়ারী) এ সংগঠনটির প্রতিষ্ঠা হয় নি, কিন্তু কালক্রমে এ প্রতিষ্ঠানটি উইলিয়াম কেরী, জগদীশ মার্শম্যান এবং উইলিয়াম ওয়ার্ডের প্রচেষ্টায় বাংলায় শিক্ষা বিস্তারের অগ্রদূতের ভূমিকা গ্রহণ করে। উইলিয়াম কেরীকে বাংলা ভাষার উন্নতির জন্ত অক্লান্ত পরিশ্রম করতে হয়। কেরী কীভাবে বঙ্গভাষাব সেবকরূপে কর্তৃপক্ষের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন তা আমরা সজনীকান্ত দাসের কাছে জানতে পারি : --“কোম্পানীর রাইটারদিগকে যখন আরবী, ফারসী ও হিন্দুহানী ভাষা শিক্ষা দিবার কাজে কিয়ৎ পরিমাণে অগ্রসর হইয়া গিয়াছে, তখন, পর্য্যন্ত বাঙলা দেশে প্রতিষ্ঠিত এই বিদ্যালয়ে (ফোর্ট উইলিয়া কলেজ) বাংলা ভাষা শিক্ষা দেবার কোন বন্দোবস্ত করা সম্ভব হয় নাই। বাংলা বিভাগের ভার লইতে পারেন, এমন কোনও ইংরেজের কথা কর্তৃপক্ষ

৩। বাঙ্গালা ভাষা, বঙ্গদর্শন, শ্রাবণ, ১২৮৮

৪। “দক্ষিণাত্য বিজয়ের” স্মৃতিকে স্মরণ কর রাখাব জন্ত লড ওয়েলেসলী ১৮০০ খৃষ্টাব্দের ৩ঠা মে ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের প্রতিষ্ঠা দিবস বলে ঘোষণা করেন, কর্তৃপক্ষ সন্থাপে “মিনিট” উপস্থিত করেন ১৮ই আগস্ট এবং আসল কাজ শুরু হয় ২৪শে নভেম্বর” (সজনীকান্ত দাস, বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস)

অবগত ছিলেন না। ১৮০১ খৃষ্টাব্দের প্রারম্ভে শ্রীরামপুর মিশন হইতে নিউ টেস্টামেন্টের বঙ্গানুবাদ প্রকাশিত ও প্রচারিত হইবার সঙ্গে সঙ্গে লর্ড ওয়েলেসলীর দৃষ্টি কেরীর প্রতি আকৃষ্ট হয়। তাঁহারই নির্দেশ মত কলেজের প্রোভোষ্ট ডেভিড ব্রাউন কেরীকে বাংলা বিভাগের দায়িত্ব লইতে অনুরোধ করিয়া পত্র দিন। অনেক চিন্তার পর কেরী ঐ পদ গ্রহণে স্বীকৃত হন*। ঐ পদ গ্রহণের পর কত ভাবে যে তিনি বঙ্গভাষা ও সাহিত্যের সমুন্নতির প্রচেষ্টা চালিয়েছিলেন বাংলা সাহিত্যের পাঠকদের কাছে তা নতুন করে বলার দাবী রাখে না।

এ প্রসঙ্গে স্মরণীয় যে ফোর্ট উইলিয়ম কলেজের পণ্ডিতগোষ্ঠীর প্রয়াসে বাংলা গদ্য প্রচলন হবার অল্পকালের মধ্যেই সাময়িকপত্রের আবির্ভাব হয় (১৮১৮)। পাঠ্যপুস্তক জাতীয় রচনাবলী বাংলাগদ্যের আদি। জোনান, ডানকান, এন. বি. এডমন্সটন, হেনরী, ফরস্টার, এ. আপজন, মিলার, জন টমাস, উইলিয়ম কেরী, জাভিয়া মার্শম্যান, উইলিয়ম ওয়ার্ড, জন এলার্টন, গ্রেডচ চামনি হটন, কাপ্টেন স্টুয়ার্ট, ফেলিক্স কেরী, জন ক্লার্ক মার্শম্যান, মে, হালি, পীয়াস, পীয়াস'ন, মর্টন, ইয়েটস, ওয়েঙ্কার মেণ্ডিস, ম্যাক, লসন, রবিনসন, লং, কীথ, আরও অনেকে বাংলা গদ্য-ভাষার জন্মকালে ও শৈশবে নিজ নিজ সাধনা ও প্রচেষ্টা দ্বারা নানাভাবে বাংলাকে পরিপুষ্ট করেছেন। কর্তৃপক্ষের উৎসাহ ও অহুপ্রেরণায় ১৮০১-১৮১৫ সনের মধ্যে বহু গ্রন্থ রচিত ও মুদ্রিত হয়।

বাংলা ভাষার উৎপত্তি ও বিকাশ অনেকের মতে পূর্ব বঙ্গে। পশ্চিম বঙ্গে বা রাঢ়ে প্রথমে শূর রাজবংশ ও পরে সেন রাজবংশ ছিল, যারা ব্রাহ্মণ্য ধর্মের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। তাঁরা দেশী ভাষাকে অবজ্ঞা করতেন এবং সংস্কৃতের উৎসাহদাতা ছিলেন। এই কারণে প্রাচীনকালে পশ্চিম বঙ্গে বঙ্গ সাহিত্যের উদ্ভব সম্ভব হয় নি। প্রাচীন বাংলা ভাষার আদি লেখক মন্ত্রেশ্বরনাথ চন্দ্রদ্বীপের (বরিশাল) অধিবাসী ছিলেন। তিনি ৬৫৭ খৃষ্টাব্দে (মুহম্মদ শহীদুল্লাহের মতানুসারে) নেপালের রাজা নরেন্দ্র দেবের সভায় উপস্থিত ছিলেন।

সেন রাজাদের আমলে নবদ্বীপ সংস্কৃত চর্চার কেন্দ্রস্থল ছিল। এই

সময় থেকে নদীয়ার ভাষা বাংলার সাহিত্যিক ভাষা হয়ে ওঠে এবং পূর্ববঙ্গের উপভাষা সাহিত্যিকদের নিকট নিন্দনীয় হয়ে পড়ে। চৈতন্য-ভাগবতে তার প্রমাণ আছে :

সবার সহিত প্রভু হান্ত কথ্য রঙ্গে ।
কহিলেন যেন মত আছিলেন বঙ্গে ॥
বঙ্গদেশি বাক্য অমুকরণ করিয়া ।
বাক্সালেরে কদর্থেন হাসিয়া হাসিয়া ॥
বিশেষ চালেন প্রভু দেখি শ্রীষ্টিয়া ।
কদর্থেন সেই মত বচন বলিয়া ॥

পূর্ববঙ্গের ভাষার প্রতি অবজ্ঞা সংস্কৃত শ্লোকেও আছে :

আশীর্বাদং ন গৃহীয়াৎ পূর্ববঙ্গ নিবাসিনঃ ।
শতায়ুরিতি বক্তব্যো হতায়ুর্দতি যতঃ ॥

(পূর্ব বঙ্গবাসীর আশীর্বাদ গ্রহণ করিবে না। কারণ, পূর্ববঙ্গবাসী শতায়ুঃ বলিতে গিয়া হতায়ু বলিয়া ফেলে।)

গৌড় ও নবদ্বীপের প্রভাবে বিশেষত, চণ্ডীদাস, কুন্তিবাস, বিপ্রদাস, বৃন্দাবন দাস প্রমুখ সাহিত্যচার্যগণের অমূল্যসরণে পাঠান রাজত্বের শেষে একটি সাহিত্যিক বাংলা গড়ে ওঠে।

উনিশ শতকের বাংলায় নবযুগের একটি বৈশিষ্ট্য হল ইতিহাস চেষ্টনার উদ্ভব ও ইতিহাস গবেষণার সম্প্রসারণ।

স্বাধীনতা পরবর্তী বাংলা আবার নতুন দিকে ঝাঁক নিয়েছে। পশ্চিম বঙ্গের স্থগীর্ণ সাহিত্যিকবৃন্দ সাহিত্যের রীতি, আঙ্গিক, টেকনিক ও স্টাইল নিয়ে বিব্রত। সাম্প্রতিক পশ্চিমবঙ্গে ঐতিহাসিক উপন্যাস রচনার একটা প্রাবল্য এসেছে এবং পূর্ব-পাকিস্তানে উদ্ভাদনা এসেছে বাংলা সাহিত্য ও সংস্কৃতির ক্ষেত্রে মুসলিম ঐতিহ্যের প্রমাণ-প্রচেষ্টায়। স্থগীর্ণ সাহিত্য স্থগীর্ণ ক্ষেত্রে পূর্ব-পাকিস্তান এখনও বঙ্গ-সাহিত্যের ক্ষেত্রে তেমনি কোন উল্লেখযোগ্য আসন প্রতিষ্ঠা করতে পারে নি; যদিচ, মুসলিম সংস্কৃতি ও ঐতিহ্য প্রমাণের নিমিত্তে তাঁরা যথেষ্ট পরিশ্রম সহকারে গবেষণা কর্ম ও প্রবন্ধাদি রচনা করে যাচ্ছেন। এই সব গবেষণা অনেক ক্ষেত্রেই 'সেন্টিমেন্টাল' ও আবেগ প্রধান হওয়ার বিচার না করে একে

গ্রহণ করলে অজ্ঞবিধায় পড়তে হতে পারে। কাজেই দেখা যাচ্ছে বঙ্গ ভাষা ও সাহিত্য এখনও পরীক্ষা-নিরীক্ষার স্তরেই সঞ্চারশীল। রবীন্দ্রনাথ বাংলা ভাষাকে যে আসনে উন্নীত করেছেন আমাদের বর্তমান সাহিত্যিক, পণ্ডিত ও গবেষকবৃন্দ তাকে আরও সমুন্নত ও ঋজু করতে বদ্ধপরিকর। যদিচ প্রাক-স্বাধীনতা ও স্বাধীনতা-উত্তর কালের সাহিত্যে নানাবিধ জটিলতা ও চিন্তার আত্মপ্রকাশ ঘটছে। তত্পরি, বঙ্গ বিভাগ হেতু বাঙালী সংস্কৃতির কেন্দ্র একদিকে কলকাতা ও অপরদিকে ঢাকায় স্থানান্তরিত হয়েছে। গত দুশো বছরে কলকাতা ও তার পার্শ্ববর্তী কৃষ্ণনগর, নদীয়া ও শান্তিপুর অঞ্চলের উপভাষাই সমগ্র বঙ্গদেশের শিক্ষা-সংস্কৃতির সর্বজনবোধগম্য বাহন হিসাবে গড়ে ওঠে। এবং এর উচ্চারণ শিক্ষিত ও সাধারণ শিক্ষিত সকলের কাছেই গৃহীত হয়। বঙ্গ বিভক্ত হবার পর পূর্ব-পাকিস্থানী কর্তাদের কলকাতাকেন্দ্রিক দৃষ্টভঙ্গি ঢাকামুখে হয়েছে। পশ্চিম বঙ্গের বাংলা যখন তার ত্রিশো বছরের ট্রাডিশন বজায় রেখে ক্রমোন্নতিব পথে এগোচ্ছে তখন পূর্ব-পাকিস্থানের স্কল, কলেজ, কোর্ট, কাছারী, বিভিন্ন বক্তৃতামঞ্চ ও খবরের কাগজগুলোর কার্যালয়ে পূর্ব-বঙ্গীয় উচ্চারণের এক জগাখিচুড়ি অবস্থা। পূর্ব পাকিস্থানের শিক্ষাবিদদের চোখে এ ব্যাপারটি ধরা পড়েছে। তাই তাঁরা মোটামুটি পূর্ব বঙ্গের ঐতিহ্যমুখায়াী একটা standard উচ্চারণ ও বাংলা বানান সংস্কারের কথা চিন্তা করেছেন। চিন্তা যখন এসেছে তখন তা কার্যেও পর্যবসিত হবে, তবে তাতে সময় লাগতে পারে। কিন্তু এর ফলে একই বাংলার দু' বঙ্গে দু' ধারা পরিলক্ষিত হবে। হচ্ছেও। সাম্প্রতিক পরিবর্তন ধীরে ধীরে ও আমাদের চোখের উপর অন্তর্ভুক্ত হচ্ছে বলে আমরা এর খুব একটা গুরুত্ব উপলব্ধি করতে পারছি না। আসলে, ইতিমধ্যেই দু' বঙ্গের বাংলার মধ্যে অনেকটা তফাৎ আবিষ্কার করা সম্ভব। পূর্ব-পাকিস্থানের বিভিন্ন অঞ্চলের উচ্চারণের তারতম্য লক্ষণীয়। তাই সেখানে একটি received pronunciation বা সর্ববাদী স্বীকৃত উচ্চারণের প্রচেষ্টা চলছে। এবং এখানেই প্রশ্ন এসেছে যে, সে সর্বজন স্বীকৃত উচ্চারণটি কী হবে? যারা বাংলার চলিত উচ্চারণকে শান্তিপুর, নদীয়া, শান্তিনিকেতন বা কলকাতাভিত্তিক বলে বর্জন করতে চান তাঁদের কাছে এ কথা বলা বোধহয় অপ্রাসঙ্গিক হবে না।

যে, প্রাক স্বাধীনতাযুগের বহু জিনিষের জায় পূর্ব-পাকিস্তানবাসী বাঙালী বর্তমান চলিত বাংলারও উত্তরাধিকারী। কাজেই সঙ্কীর্ণ মন পরিহার-পূর্বক তাঁরা যদি চলিত বাংলাকেই স্বীকৃতি দেন তবে বঙ্গভাষার আরও শ্রীবৃদ্ধি ভরাস্থিত হবে। নতুবা, একই হরফে লিখিত হলেও 'হু' বাংলার 'হ' রকম ভাষা ও উচ্চারণ বঙ্গভাষা ও সাহিত্যকে দুর্বল করতে পারে।

বর্তমান সংকলনটি অপূর্ণ। বঙ্গ সাহিত্যের সমস্ত দিকের আলোচনা এ সংকলনে নেই। যা আছে তার মূল্যও বোধহয় কম নয়। বঙ্গ সাহিত্যের সমস্ত বিভাগের সম্পূর্ণ আলোচনা সংযুক্ত করা সম্ভব হলে সত্যিকারের আনন্দিত হওয়া যেত। কিন্তু নানা কার্যকারণবশত তা সম্ভব হয় নি বলে আমরা দুঃখিত।

এ প্রসঙ্গে অরুণীয় যে, এ সংকলনের লেখকদের মতামতের দায়িত্ব লেখকদের নিজস্ব। বহু স্থানেই সম্পাদকীয় মতের সঙ্গে লেখকদের মতের অমিল আছে। কিন্তু আমরা শিল্পীর স্বাধীনতার বিশ্বাসী। আমাদের মতানুযায়ী সমস্ত রচনা আমাদের সম্পাদিত সংকলনে থাকবে এ ধরনের চিন্তার সঙ্গে আমরা পরিচিত নই। শিল্পীর অধিকারে হস্তক্ষেপ করাকে আমরা অমার্জনীয় অপরাধ বলে মনে করি।

বর্তমান সংকলনের লেখক-লেখিকাবৃন্দ সকলেই স্ব স্ব ক্ষেত্রে স্বীকৃতি পেয়েছেন। সুতরাং তাঁদের সম্পর্কে কোন ভ্রুনিতা বর্তমান সংকলনে প্রয়োজন আছে বলে মনে করি না। তথাপি এই সঙ্গে একটি সংক্ষিপ্ত 'লেখক পরিচিতি' জুড়ে দেওয়া হল। পূজা সংখ্যার পুনর্মুদ্রণ হেতু—(পূজা সংখ্যা যারা বের করেন তাঁরাই জানেন যে কিরূপ কর্মব্যস্ততার মধ্যে পূজাসংখ্যাগুলো বের করতে হয়) ও নানাবিধ অসুবিধার জন্ত স্থানে স্থানে ভুল ভ্রান্তির শিকার হতে হয়েছে।

বাংলা মাসিকপত্র 'কল্যাণী'র সঙ্গে যারা পরিচিত তাঁরাই জানেন যে, 'কল্যাণী'র শারদীয় সংখ্যা এক এক বৎসর এক একটি বিশেষ বিষয়ে বিশেষ পণ্ডিতদের আলোচনায় পুষ্ট হয়ে প্রকাশিত হয়। গত ১৩৭১ এবং ১৩৭২ সনের 'কল্যাণী'র শারদীয় সংখ্যা সাহিত্য সংস্কৃতি ও ইতিহাস বিষয়ক প্রবন্ধ সমষ্টি। তরুণ ও প্রবীণদের রচনা। শারদীয় সংখ্যার আরু অত্যন্ত সীমিত। তাছাড়া শারদীয় পাঠক নাকি

প্রবন্ধাপেক্ষা অত্যন্ত রচনার বেশী ভক্ত। এবং এই পাঠকদের অনেকেই আবার অল্প সময়ে এ ধরনের প্রবন্ধের দ্বারা সমধিক লাভবান হন। অথচ শারদীয় সংখ্যার আয়ু ফুরিয়ে যাওয়াতে পুরাতন শারদীয় সংখ্যা পাঠে দরদী পাঠক ও গবেষক ব্যতীত বড় কেউ উৎসাহী হন না। যদিও প্রবন্ধ সংকলন পাঠের উৎসাহ অনেকের মধ্যেই পরিলক্ষিত হয়। এই সব দিক বিবেচনা করে ‘কল্যাণী’ শারদীয় সংখ্যায় প্রকাশিত প্রবন্ধাবলীকে বর্তমান সংকলনরূপে প্রকাশ করা গেল। এ প্রসঙ্গে সংকলিত প্রবন্ধাবলী সম্পর্কে একটি কৈফিয়ৎ রাখা যুক্তিযুক্ত। সকলেই জানেন যে শারদীয় সংখ্যাগুলো যেমন তাড়াহুড়ো করে ছাপানো হয়ে থাকে তেমনি লেখকদের প্রতিও নানা ভাবে অত্যাচার করা হয় যাহোক একটা কিছু লিখে দেবার জন্তে। সাময়িক সহিত্য হিসাবে সেসব লেখা উপযুক্ত হলেও গ্রন্থাকারে প্রকাশিত ঐসব প্রবন্ধের মধ্যে পাঠক আরও বিস্তৃত তথ্যাদি পেতে চান। বর্তমান সংকলন পাঠে কোন কোন পাঠকের মনে এ ধরনের চিন্তা আসতে পারে। তাই তাঁদের কাছে বিনীত নিবেদন করে রাখা ভাল যে, বর্তমান সংকলনটিকে আমরা পরিকল্পিত প্রবন্ধ সংকলন হিসাবে প্রকাশ করিনি—কল্যাণীর পূর্ণমুদ্রিত সংখ্যা হিসাবে বের করছি। সুতরাং পাঠক-সাধারণও যেন সেভাবেই সংকলনটিকে গ্রহণ করে লেখকদের প্রতি সুবিচার করেন।

লেখক পরিচিতি

মুনীন্দ্রকুমার ঘোষ—এম. এ. ডি. ফিল, কলিকাতা সুরেন্দ্রনাথ কলেজের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক। ইনি সাহিত্য বিষয়ক কয়েকখানি গ্রন্থের রচয়িতা।

দেবীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়, এম. এ, ঝাড়গ্রাম রাজ কলেজের (মেদিনীপুর) বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক, কবি এবং সমালোচক।

খোন্দকার সিরাজুল হক, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের (পূর্ব-পাকিস্তান) কৃতীছাত্র ও কবি।

নির্মলেন্দু ভৌমিক, এম. এ. ডি. ফিল, কলিকাতা প্রেসিডেন্সী

কলেজের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক, ইনি উত্তরবঙ্গের লোকসঙ্গীতের উপর গবেষণা করে ডি. ফিল. হয়েছেন।

নিরঞ্জন সেনগুপ্ত, 'বৃগাস্তর' পত্রিকার সহকারী সম্পাদক, বিখ্যাত সাংবাদিক, বিভিন্ন পত্র-পত্রিকার লেখক ও গ্রন্থকার।

পবিত্র সরকার, এম. এ, যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের উপাধ্যায়।

রাজিয়াখাতুন চৌধুরী, পূর্ব-পাকিস্তানের বিশিষ্ট শিক্ষাব্রতী।

কাজী ফেরদৌস খান, পূর্ব-পাকিস্তানের সাংবাদিক ও সমালোচক।

মুহম্মদ আবদুল খালেক, এম. এ, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক।

পার্শ্বপ্রতিম বন্দ্যোপাধ্যায়, ইতিহাসের ছাত্র, সাহিত্য সন্মর্কে বিশেষ উৎসাহী।

* নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়, এম. এ., ডি. ফিল, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক, খ্যাতনামা কথা-সাহিত্যিক।

পীযুষকান্তি মহাপাত্র, এম. এ., ডি. ফিল, ডি. প, লি. ব., কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের লাইব্রেরী সাইন্স বিভাগের উপাধ্যায় এবং বাংলা প্রকাশনী বিভাগের সম্পাদক।

প্রণবরঞ্জন ঘোষ, এম. এ., কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক। বিবেকানন্দ শতবার্ষিকী উৎসব উপলক্ষে প্রকাশিত বাংলা বিবেকানন্দ-গ্রন্থাবলীর অন্ততম সম্পাদক ও গ্রন্থকার।

চিন্তাহরণ চক্রবর্তী, এম. এ, প্রবীণ শিক্ষাবিদ ও অধ্যাপক। বর্তমানে এশিয়াটিক সোসাইটি অব বেঙ্গলের সাধারণ সম্পাদক। ইংরেজী ও বাংলা গ্রন্থ এবং প্রবন্ধ রচনায় সমান পারদর্শী।

দীর্ঘেশচন্দ্র সরকার, এম. এ., পি. এইচ. ডি., কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রাচীন ভারতীয় ইতিহাস ও সংস্কৃতি বিভাগের প্রধান এবং কারমাইকেল অধ্যাপক। সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক।

দিলীপকুমার বিশ্বাস, এম. এ., কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় ও প্রেসিডেন্সী কলেজের ইতিহাসের অধ্যাপক। ইংরেজী ও বাংলা প্রবন্ধ ও গ্রন্থ রচনায় সিদ্ধহস্ত এবং সুপণ্ডিত বলে খ্যাত।

সাধনকুমার ভট্টাচার্য, এম. এ. ডি. ফিল. রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ব-বিদ্যালয়ের ডীন অব দি ক্যাকাণ্টি অব আর্টস, বিশিষ্ট গ্রন্থকার ও শিক্ষাবিদ।

দুর্গেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, এম. এ, পি. এইচ. ডি, বিশ্বভারতী বিশ্ব-বিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক এবং বৈষ্ণব সাহিত্যে বিশেষজ্ঞ।

পঞ্চানন বসু, এম.এ. ডি. ফিল, বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের রীডার, বাংলা পুঁথি বিভাগের অধ্যক্ষ এবং প্রাচীন বাংলা সাহিত্য বিষয়ে সুপণ্ডিত।

জাহ্নবীকুমার চক্রবর্তী, এম. এ, কলিকাতা সিটি কলেজের বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক এবং শাক্ত সাহিত্যে বিশেষজ্ঞ ও গ্রন্থকার।

অক্ষয়ময় মুখোপাধ্যায়, এম. এ, বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা সাহিত্যের উপাধ্যায় ও গ্রন্থকার।

ভবভোষ দত্ত, এম. এ, কলিকাতা প্রেসিডেন্সী কলেজের বাংলা সাহিত্যের উপাধ্যায়, কবি দৈবর গুপ্ত সম্পর্কে বিশেষজ্ঞ ও গ্রন্থকার।

নিরঞ্জন চক্রবর্তী, এম. এ, কলিকাতা মণীন্দ্রচন্দ্র কলেজের বাংলা সাহিত্যের উপাধ্যায় ও গ্রন্থকার।

সত্যেন্দ্রজল বন্দ্যোপাধ্যায়, এম. এ. ডি. ফিল, কলিকাতা বিশ্ব-বিদ্যালয়ে ভাষাতত্ত্ব বিভাগের গবেষক ও গ্রন্থকার।

অক্ষয়কুমার কন্ঠাল, প্রাচীন বাংলা সাহিত্য ও বাংলা পুঁথি বিষয়ে বিশেষজ্ঞ। বিশিষ্ট পত্র পত্রিকার লেখক এবং 'কল্যাণী'র সহঃ সম্পাদক।

শঙ্কর সেনগুপ্ত, সম্পাদক, 'কল্যাণী'।

শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্ত

সাম্প্রতিক কালে মঙ্গলকাব্য

মুনীন্দ্রকুমার ঘোষ

Literature is the mirror of an age—একথা সব যুগের সাহিত্য সম্বন্ধেই প্রযোজ্য, কিন্তু কোথাও বা তা স্থূল দেহ ধারণ করে আর কোথাও তার ছায়াপাত ঘটে। আজকের দিনের আশা-আকাংক্ষা সাহিত্যে প্রতিভাত হয় কোথাও স্থূল ভাবে, কোথাও সূক্ষ্মভাবে, কোথাও রূপকে কোথাও প্রতীকে, কোথাও বা ইংগিতে। আর মধ্যযুগের সাহিত্যে তার এতো বৈচিত্র্য-আশ্রয় ছিলোনা তাই একমাত্র আধ্যাত্মিকতার নির্মোকটি সম্বন্ধে অপসারণ করলেই সাহিত্যরসের প্রবাহের সঙ্গে বেরিয়ে আসে সেদিনের মানুষ্যের মানসছোতনা। এই মানসছোতনার কক্ষে কক্ষে আশ্রয় লাভ করেছে রাজনীতি, অর্থনীতি, সমাজ বোধ, ধর্মবোধ, সংস্কৃতি প্রভৃতি। ভারতের আর কোন ভাষা-সাহিত্য এভাবে এদেরকে আশ্রয় দিয়েছিলো বলে জানিনা কিন্তু বাঙলা সাহিত্য তার প্রাচীনযুগ থেকেই এ কোলিত্তের অধিকারী। সাহিত্যের ছাত্র ছাড়াও যাদের অধিষ্ঠ ইতিহাস, অর্থনীতি, সমাজনীতি, ধর্মবোধ—তারাও বাঙলা সাহিত্যে মধ্যযুগের প্রবাহে এসে নিজেদের অধেষিত তথ্য পেতে পারেন। তবে সর্বত্রই আধ্যাত্মিকতার নির্মোকটি নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে অপসারণ প্রয়োজন। আর সেই সঙ্গে প্রথায়ুগ বর্ণনারীতিগুলোও যথাযথ যাচাই করে নিতে হয়। এখানে একটা স্মৃতি আছে—প্রথায়ুগ বর্ণনারীতি প্রায় সর্বত্রই : অপ্রাসঙ্গিক আর বৈচিত্র্যহীন, কবি-প্রাণের সজল অভিষেক নেই। তাই কবির সিদ্ধি যেখানে নেই সেখানে সম্বন্ধে পাশ কাটিয়ে যাওয়া যেতে পারে।

মধ্যযুগের বাঙালীজীবনের সংশ্লেষসাধনের দু'টি পথ পাওয়া যায়। একটিতে, ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতি অম্ববাদের মাধ্যমে লোকায়ত করে দেওয়া, আর অপরটিতে, লোকায়ত সংস্কৃতির উপাদানগুলি কিছুটা পরিবর্তন

ক'রে গ্রহণ করা। প্রথমটিতে রামায়ণ, মহাভারত, ভাগবত প্রভৃতি পুরাণের ভাষান্তর হলো আর দ্বিতীয়টিতে লোকায়ত দেবদেবীর সঙ্গে ব্রাহ্মণ্য দেবদেবীর সাক্ষীকরণ করে মঙ্গলকাব্য সম্ভবণর হল। অম্বাদের ক্ষেত্রে কবি তথা জ্ঞানী তথা যুগের আত্ম-প্রক্ষেপের স্থান সংকীর্ণ। কিন্তু সেখানেও যুগবস্তার প্রবাহ রোধ করা যায় নি। আর লোকায়ত জনমানসের অভিক্ষেপপূর্ণ মঙ্গলকাব্যে তা প্রতিরোধ করার প্রশ্নই উঠে না। বাঙলা দেশে তুর্কী বিজয়ের পরে হিন্দুধর্মের প্রতিদ্বন্দ্বী-রূপে (বৌদ্ধ, জৈন, লোকায়ত বিভিন্ন ধর্ম ব্যতীতও) ইসলামধর্মী প্রবলভাবে দাঁড়ালো। এই সময় থেকেই হিন্দুধর্মকে কতকগুলি যুগোপযোগী পথে চলতে দেখা যায়। ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতির উদার প্রাঙ্গন নির্মিতির প্রয়োজন অবশ্যস্বাভাবী হয়ে উঠলো। এর আগেও এরূপ একটি নজীর পাওয়া যায়—

স্ত্রীশূদ্রদ্বিজবন্ধুনাং ত্রয়ীন শ্রুতিগোচরা
কর্মশ্রেয় বিমূঢ়ানাং শ্রেয় এব ভবেদিহ।
ইতি ভারতমাখ্যানং রূপয়া মুনিনা কৃতম্॥

—বেদাধিকার বর্জিত

স্ত্রী, শূদ্র ও দ্বিজবন্ধুদের প্রতি অসীম রূপায় কৃষ্ণদ্বৈপায়ন বেদব্যাস মহাভারত সংহিতা প্রণয়ন করেন। সেদিনের এই রূপা আর আজকের এই প্রয়োজনে প্রভেদ বিস্তর। ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতিকে বাঁচিয়ে রাখতে হলে এছাড়া আর গত্যন্তর ছিল না।

মঙ্গলকাব্যগুলো সেজন্তেই হয়েছে বেশী জীবন্ত। লোকায়ত জীবনের বিশ্বাস ও ধ্যানধারণা এতে এতো সুস্পষ্টভাবে প্রকটিত হয়েছে যে এদের সঙ্গে সেদিনের বাঙালীর নাড়ীর যোগ খুবই স্পষ্টভাবে অনুভব করা যায়। মঙ্গলকাব্যের উপাদান বহুদিন থেকেই এদেশের মানুষের কল্পলোকে বিশ্বাস হয়ে' ছিলো। আর সেগুলি ব্রাহ্মণ্য-অব্রাহ্মণ্য দেবদেবীর সাক্ষী-করণের আশ্রয়ে এক একটি পূজনীয় দেবদেবীতে প্রতিষ্ঠিত হলো। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই এজন্তে একটা মহাকাব্যের ছায়া পাওয়া যায়। বিশেষ করে ধর্মমঙ্গল কাব্যে তো বটেই। ধর্মমঙ্গলের কাহিনীটি সম্বন্ধে ডঃ অকুমার সেন বলেছেন—সমগ্র কাহিনীটি মুসলমান অধিকারের পূর্বেই দৃঢ়রূপ নিয়েছিল (রূপরামের ধর্মমঙ্গল—ডঃ অকুমার সেন)। মনে হয়

অস্ত্রাজ্ঞ মঙ্গলকাব্যের কাঠামোও লক্ষ্যবস্তুর একরূপ বহুদিন আগেই বাঙলা দেশে দান। বেঁধে উঠেছিল; তবে তা ব্রাহ্মণের সর্বশ্রেণীর মর্যাদা পায় নি, কেবলমাত্র লোকায়ত্ত স্তরেই আবদ্ধ ছিলো। আর এই লোকায়ত্ত স্তরে আবদ্ধ ছিলো বলে তার বাস্তবতার স্পর্শ আরো বেশী। এগুলোর সৃষ্টিকারী কবির উল্লেখ পাওয়া যায় না, মনে হয় মহাকাব্যের উপাদানের মতো জাতির স্বরচিত এবং স্বসাধিত। তাই মঙ্গলকাব্যের মধ্যে মহাকাব্যের কিছুটা লক্ষণ সহজলভ্য। সবচেয়ে আনন্দের কথা মহাকাব্যোচিত গুণ কিংবা দেবোচিত পরিবেশ সৃষ্টি করতে গিয়ে মঙ্গল কাব্যের কবিরা বাঙলা দেশের মাটির উর্ধে উঠতে পারেন নি। মানব চরিত্রেও তাদের জীবনসন্দন খুবই স্বাভাবিকভাবে কবিরা উপলব্ধি করেছেন কিন্তু আশ্চর্য হতে হয় দেবচরিত্রগুলিও এই জীবনসন্দনের উর্ধে উঠে এক একটা আদর্শ হয়ে ওঠেনি। মুকুন্দরাম লিখেছেন—

অমঙ্গল যত্ন করে আইছে তোমার ঘরে
পূর্ব বৎসর হইল সাত ।
দূর কর অপরাধ পূরহ মনের সাধ
মায়ের রক্তনে ধাব ভাত ॥
পর্বত কন্দরে বসি নাহি পাট পড়নী
সীমন্তে সিন্দূর দিতে সখী ।
একদিন কোথা যাই যুড়াইতে নাহি ঠাই
বিধি মোরে কৈল জন্ম দুঃখী ॥

এই দেবী আত্মশক্তি অভয়া হলেও ইনি বাঙালী ঘরের বিবাহিতা কন্যা ।
কিংবা শিবায়ণে—

রক্তন করিতে ভালো বলিলে গোঁসাই ।
প্রথমে যে দিব পাত্রে তাই ঘরে নাই ॥
আজিকার মত যদি বাস্কা দেহ শূল ।
তবে সে আনিতে পারি প্রভু হে ততুল ॥

এই ‘গণেশের মাতা’কে ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত বাঙলা দেশের রমেশের মাতা, পরেশের মাতার উর্ধে স্থান দিতে পারেন নি। ধর্মমঙ্গল কাব্যে বৃদ্ধ গৌড়েশ্বরকে বিয়ে করার ভয়ে কানাড়া পার্বতীর আশ্রয় প্রার্থনা করে বললেন—

তবে কেন বুড়া পতি ঘটাইলে মা ।

পার্বতী তার জবাবে বলছেন—

কোথা পাব বুঝক আপনি ভজি বুড়া । ১

এই মানুষ আর দেবতাদের মধ্যে পার্থক্য মঙ্গলকাব্যের কবিদের কাছে সামান্যই। যতই তাঁরা তাঁদের বর্ণিত দেব-দেবীর বিরাট প্রকাশ করতে চেয়ে থাকুন না কেন, তাঁদের উপরে নিজেদের অজ্ঞান্তে সেদিনের মানুষের প্রলেপ পড়ে গেছে।

আনন্দের কথা, সাম্প্রতিক কালে মঙ্গল কাব্যের চর্চা স্তূধীমহলে লক্ষ্য করা যাচ্ছে। এর আগে এ চর্চা ও গবেষণা মাত্র কয়েকজন পণ্ডিতের দৃষ্টি আকর্ষণ কবেছিলো। গত কয়েক বছরে বিশিষ্ট বৈজ্ঞানিক রীতিতে কয়েকটি মঙ্গল কাব্যের সম্পাদনা হয়েছে। কলিকাতা বিশ্ব-বিদ্যালয়, এশিয়াটিক সোসাইটি, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ ও বিশ্বভারতী থেকে সেই সব মূল্যবান গবেষণাগ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছে।

মঙ্গলকাব্যের মধ্যে ধর্মমঙ্গলেব একটা বিশিষ্ট স্থান আছে। যদিও এ কাব্যটির সর্বদেশীয় প্রচার সম্ভব হয় নি তবু এতে প্রখ্যাতগ বর্ণনার উর্ধে এমন অনেক কিছু আছে যা মধ্যযুগের ইতিহাসের দিকে ইঙ্গিত করে। সেই সঙ্গে মহাকাব্যোচিত গুণ এতে রয়েছে সবচেয়ে বেশী। আব এই কাব্যটির প্রামাণ্য সংস্করণেব অভাবই ছিলো সবচেয়ে বেশী। ডঃ স্কুমার সেন সর্বপ্রথম প্রামাণ্য রূপরামের ধর্মমঙ্গল কাব্যের সংস্করণ প্রণয়ন কবে তাঁর অবিশ্রান্ত সত্য উদ্ধারের ব্রতের প্রমাণ রেখেছেন। তারপরে ডঃ বিজিত দত্ত ও ডঃ সুনন্দা দত্ত মানিকরাম গাঙ্গুলী'ব আর ডঃ পীযুষকান্তি মহাপাত্র ঘনরামের কাব্য স্বার্থ স্বরূপে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। এঁদের আন্তরিকতা বিশেষ করে, মধ্যযুগের সাহিত্য সম্বন্ধে এঁদের কোতূহল সত্য অভিনন্দনযোগ্য। চণ্ডীমঙ্গল কাব্যে ডঃ আশুতোষ দাসের অভ্যাসমঙ্গল একটি উল্লেখ-যোগ্য সংযোজন। অবশ্য ডঃ দাস এর পরে মনসামঙ্গলে জগজ্জীবনের কৃতি প্রতিষ্ঠা করেছেন যৌথভাবে শ্রীমুরেন্দ্রচন্দ্র ভট্টাচার্যের সঙ্গে। সাম্প্রতিক কালে মঙ্গলকাব্যের উপরে যে কাজ হয়েছে তা সর্বাংশে ক্রটিহীন তা বলিনা, তবে এর মূল্যায়ন অত্রদিক থেকে করা প্রয়োজন। আধুনিক কালের ছাত্র-সমাজে উনিশ শতকের ওপাশে গিয়ে গবেষণা

করার প্রয়াস বড় একটা লক্ষ্য করা যায় না; অথচ যা অবলুপ্ত বা প্রায়-অবলুপ্ত তাকে প্রতিষ্ঠা দেওয়া সর্বাগ্রে প্রয়োজন নয় কী! এখনো অনেক কবির কৃতি স্মৃতিপ্রতিষ্ঠিত হয়নি। কেবলমাত্র সাহিত্য রসিকের দৃষ্টি দিয়ে বিচার করলেও অনেকের প্রতিষ্ঠাও নির্ভরযোগ্য কাব্যের সংস্করণ প্রয়োজন। বলা বাহুল্য, মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্যের সাহিত্য-মূল্য যত কম বা বেশীই হোক না কেন, তাদের ঐতিহ্যের উপরেই ইতিহাস আপন গতিপথ রচনা করেছে আর সেই জগ্রেই সেই ঐতিহ্য-ইতিহাসকে সর্বাংশে স্বীকৃতি দেবার জ্ঞাত প্রয়োজন প্রামাণ্য সংস্করণ। আর একটা কথা, মুদ্রিত পুস্তকের ত্রায় পুঁথি স্থলভ নয়, আর তা চিরস্থায়ীও নয়। এখনো বাঙলা-আসামের গ্রাম-গ্রামান্তে যে ছ'একটি করে পুঁথি রয়েছে তার সদ্যবহার আশু কর্তব্য। এমন পুঁথিও আমরা দেখেছি যা কেবল মাত্র ডঃ সুকুমার সেন মহাশয়ের সাহিত্যের ইতিহাসেই উল্লেখিত হয়েছে, যাদের অত্র কোন প্রামাণ্য সংস্করণ তৈরী করা হয় নি, সেগুলিকে দৃষ্টিভাত করায় নবীন গবেষকদের দায়িত্ব অনস্বীকার্য। পুঁথি থেকে সংস্করণ তৈরী করার রীতি প্রকৃতি সম্বন্ধে কোতূহলী গবেষক বরোদা ও পুনার ওরিয়েন্টাল ইনস্টিটিউট এবং ভাণ্ডারকর সোসাইটির রীতি গ্রহণ করতে পারেন। তাছাড়া বাঙলা মঙ্গলকাব্যের যে নির্ভরযোগ্য সংস্করণগুলি সাম্প্রতিক কালে প্রকাশিত হয়েছে তা থেকেও মূল্যবান দিক্‌দর্শন পাওয়া যেতে পারে।

সাম্প্রতিক কালে প্রকাশিত কয়েকটি মঙ্গলকাব্য

(১) রূপরামের ধর্মমঙ্গল—ডঃ সুকুমার সেন, ডঃ সুনন্দা সেন ও ডঃ পঞ্চানন মণ্ডল, এপিক পাবলিশার্স।

(২) মাণিকরাম গাঙ্গুলীর ধর্মমঙ্গল—ডঃ বিজিত দত্ত ও ডঃ সুনন্দা দত্ত, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(৩) ঘনরাম চক্রবর্তীর ধর্মমঙ্গল—ডঃ গীষুশান্তি মহাপাত্র, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(৪) কবিচন্দ্র রামকৃষ্ণের শিবায়ন—শ্রীদীনেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য ও ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য্য, সাহিত্য পরিষৎ।

(৫) রামেশ্বরের শিবাশন—শ্রীযোগীলাল হালদার, কলিকাতা বিংশ-
বিদ্যালয়।

(৬) বিজয় গুপ্তের মনসামঙ্গল—শ্রীজয়ন্তকুমার দাশগুপ্ত, কলিকাতা
বিশ্ববিদ্যালয়।

(৭) বিপ্রদাসের মনসাবিজয়—ডঃ সুকুমার সেন, এশিয়াটিক
সোসাইটি।

(৮) কেতকাদাস ক্ষেমানন্দের মনসামঙ্গল—অধ্যাপক যতীন্দ্রমোহন
ভট্টাচার্য্য, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(৯) বাইশ কবির মনসামঙ্গল—ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য্য, কলিকাতা
বিশ্ববিদ্যালয়।

(১০) জগজ্জীবন ঘোষালের মনসামঙ্গল—শ্রীসুরেন্দ্রচন্দ্র ভট্টাচার্য্য
ও ডঃ আশুতোষ দাস, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(১১) দ্বিজ রামদেবের অভয়া মঙ্গল—ডঃ আশুতোষ দাস, কলিকাতা
বিশ্ববিদ্যালয়।

(১২) দ্বিজমাধবের মঙ্গলচণ্ডীর গীত—শ্রীসুধীভূষণ ভট্টাচার্য্য, কলি-
কাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(১৩) মুকুন্দরাম, কবিকঙ্কণ চণ্ডী—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও
অধ্যাপক বিশ্বপতি চৌধুরী, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

(১৪) ক্ষেমানন্দের মনসামঙ্গল—ডঃ বিজয়বিহারী ভট্টাচার্য্য সাহিত্য
আকাদেমী।

(১৫) যাহ্ননাথের ধর্মপুরণ—ডঃ পঞ্চানন মণ্ডল, বিশ্বভারতী বিশ্ব
বিদ্যালয়।

(১৬) রামেশ্বরের শিবাশন—ডঃ পঞ্চানন চক্রবর্তী, বঙ্গীয় সাহিত্য
পরিষৎ।

(১৭) কবিকঙ্কণের চণ্ডীমঙ্গল—ডঃ বিজয়বিহারী ভট্টাচার্য্য, কলি-
কাতা বিশ্ববিদ্যালয় (যজ্ঞস্থ)।

(১৮) মানিক দত্তের দুর্গামঙ্গল—ডঃ তমোনাথচন্দ্র দাশগুপ্ত ও ডঃ
শ্রীধরকান্তি মহাপাত্র, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় (যজ্ঞস্থ)

বাংলা কবিতা :

গত এক দশক

দেবীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়

এক সময় বাঙলাদেশের তরুণতম কবি ছিলেন বুদ্ধদেব বসু। অচিরে তাঁকে স্থানান্তরিত করেছিলেন বিষ্ণু দে এবং ষণ্মাসময়ে সেই স্থলাভিষিক্ত হয়েছিলেন সুভাষ মুখোপাধ্যায়। তরুণতম কথাটি এরপর আর সম্ভবত একবচনে ব্যবহৃত হয়নি। একক গরিমা বলতে যা বুদ্ধি রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সঙ্গেই তা বোধ হয় অবসিত হয়েছিল, সম্ভবত আরও কিছুদিন পশুচাংগামিনী ছায়া ভেগেছিল অত্যাতিরিক্ত মতো, কিন্তু অতঃপর তরুণতম কবিদের মুখপত্র প্রকাশিত হলো। একটি এবং কয়েকটি। যে সম্মিলিত সচ্ছলতায় উত্তররৈবিক ভাবনার স্বরগ্রাম আত্মপ্রতিষ্ঠা অর্জন করেছে সেই রকমই, হয়তো তারও থেকে অনিবারণ্য যৌথ দায়িত্ব, কিন্তু অনেক বেশি অসংহত; প্রতিপক্ষহীন সমরে ব্যাপৃত কয়েকটি শিবির, আর কয়েকজন বিচ্যুত ও স্বাধিষ্ঠিত; প্রায় সবাই তাঁর স্বায়ব বিরূপতার প্রতি-লিখন ধরে রাখতে চান চীৎকৃত শ্রুত ভাষায়; আর কচিং কেউ সেই বিভীষিকাকে শমিত করবার ব্রতে সেই অস্থিরতাকে এড়িয়ে ভীষণ একাকী দাঁড়িয়ে আছেন। এত অমোঘ নগরী এর আগে আর কখনও অধিষ্ঠিত হয়নি বাঙলাদেশে।

অথচ এই সম্প্রতিকালের ঐতিহাসিক অঙ্গীকার ছিল অন্তরকম। অপেক্ষাকৃত পুরাতন কবিদের মধ্যেই কেউ বলেছিলেন

রুধাই বিগত প্রেক্ষাপটের শোচনা করে।

নবজীবনের লক্ষিকালে

এবারে বয়ঃ দ্বিতীয় দৃষ্ট রচনা করে।

শালবীথিকার অন্তরালে

হয়তো সকল শালবীথিকা ইতিমধ্যেই অন্তর্মিত হয়েছিল এবং অন্তরাল

স্বরজন ছুঁইয়ে আরও নিকট ও গ্রাহ্য করে তুললো। মাঝখানে একটুকরো ভূমিখণ্ড প্রি-রাকায়েরলাইট অথবা কিংবদন্তীবিমর্ষিত অবকাশ প্রতীয়মান হলো সঞ্জয় ভট্টাচার্যের কণ্ঠস্বরে

ভাঙা সিঁড়িতেই বঁধু দাঁড়ালেম আমি

আবার হৃদয়ে রেখে হাত

নরকনগরবাসী সমর সেনের চরণাবলী স্তূভায় মুখোপাধ্যায়ের সহানুভূতিনিষ্কিন্ত সামাজিকতায় রূপান্তরিত হয়ে গেল। আরও শূন্যস্থান জুড়ে এলেন বিশ্রু ও ঔপদেশিক কবিমণ্ডলী, কবিতা যে পরিমাণে দূরে সরে গিয়েছিল ততোধিক সামাজিক হয়ে উঠলো, কবিতাকে জনপ্রিয় করার শোভাযাত্রা দেখা দিল কলকাতার রাজপথে।

ছবির সমগ্রতা থেকে ছিঁড়ে আনা কতকগুলি রেখা, কিন্তু বিষয়টিকে সেভাবে না দেখে বলা যায়—এই পূর্বলেখগুলি এই দশকের তরুণ কবিদের কাছে উপকারী দৃষ্টান্ত হিসেবে কাজ করেছিল। নতুন যারা প্রবেশ করলেন, অব্যবহিত সামনেই তাঁদের দেখার ছিল হরিংভেদী তটিনীধারা, বনলতা সেন এবং অমিয় চকবর্তীর কতিপয় লিরিক মুহূর্তের স্পর্শাতুর প্রভাব, চতুর্দিকে উদ্ঘাপিত কবিতামেলা, অরুণকুমার সরকার এবং নরেশ গুহর উজ্জ্বল প্রেমের কবিতা, বিশ্ব বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রকরণ-নিষ্ঠা, বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের প্যাটোরাল কৈশোরিকতা, নীরেন্দ্র চক্রবর্তীর আরক্ত গীতলতা, যেমন জন বেটজামেন-এর পরামর্শ ছিল বিনীত নিটোল একটি কবিতা লিখে উঠতে পারার একাগ্রতা অর্জন, সেই মতো নব্র মধুর প্রত্যাশারক্ত নবীনেরা প্রবেশ করলেন। মাত্র এক যুগ আগে যে উত্তরবৈবিক অস্থিরতা ও ক্লাস্তিতে সমস্ত ভবিষ্যৎ নিমজ্জিত বলে বোধ হতো যেন সেই যুগান্ত আসন্ন হয়ে এলো। যে চেতনাভিঘাতে মুহূর্তে মুহূর্তে জীবনানন্দ লিখেছিলেন

আজ এই শতাব্দীতে সকলেরই জীবনের হৈমন্ত সৈকতে
বালির উপরে ভেসে আমাদের চিন্তা কাজ লঙ্ঘনের তরঙ্গকঙ্কাল
দ্বীপসমুদ্রের মতো অস্পষ্ট বিলাপ করে তোমাকে আমাকে
অস্তহীন দ্বীপহীনতার দিকে অন্ধকারে ডাকে।

—হৈমন্ত রাতে, বেলা অবলা কালবেলা

তারও পরে অরবিন্দ গুহ লিখতে পারলেন—

আরও একবার ভূমি হুঃসাহসী হও ; ভালোবাসো

একে নিশ্চয় কাগজের ফুলে ঘর সাজানো বলা সম্ভব নয়, কিন্তু ক্ষেত্র ব্যক্তিকতা সমগ্র ভূমিটি সহস্রখা ফাটলে দীর্ণ করে দেয়, সেই সমূহ বিপৎপাতন হয়তো শুধুমাত্র অভিরাম আত্মপ্রত্যারণাতেই প্রতিহত হতে পারে। পরন্তু বিগত যুগের রোমান্টিকদের, এমন কি মালার্মেরও ধারণা ছিল জগৎ প্রবাহের সর্বনাশ। তমিস্রায় জীবনতরঙ্গী নির্মাণ করে দেয়। শব্দবাহী কবিতার দৃশ্যমান গেস্টল্ট, অতএব এই রচনাকে আত্মপ্রত্যারণাই বা কী করে বলা সম্ভব। বরং বলা যায় এই দশকের নতুন কবিরা তৈরি করা নগরের বাসিন্দা হবার প্রস্তাবনা নিষে এলেন।

কিন্তু উপরের অল্পচ্ছেদটিকে হয় মুহূর্তের নতুবা সংখ্যালঘুর দর্শন বলে চিহ্নিত করা যেতে পারে। যেখানে তটরেখা ছিল অচিরে সেখানে বিস্তারিত হলো সমুদ্রতরঙ্গের অধিকার, সমস্ত অবকাশরিক্ত নাগরিকতায় সমস্ত নগরপথ যুদ্ধান্তিক নৈরাজ্যে ভরে গেল। এভাবে বলা ঠিক হলো না। যে নৈরাজ্য অনেকদিন থেকে সমস্ত চেতনা নিঃশেষে জারিত করে দিয়েছিল পুনর্বীর তার লোলুপ ও গুহ নিঃশ্বাস পড়লো পিঠে। যেভাবে বর্ণনা করেছিলেন অডেন

Not all together but one by . one I knew

My states of mind were broken.

ঠিক সেই রকমই ক্রমাঘাত এবং অমোঘ, রমেন্দ্রকুমার আচার্য চৌধুরীর প্রতিবেদনে

প্রত্যেক শহর আজ ধূমাক্তিত যুদ্ধক্ষেত্র, প্রত্যেক গ্রামের

মূল্যমান বিপর্যস্ত

যে নবীন কবিরা কিশোরোপম গুহুতায় পদার্পণ করেছিলেন, এক লহমাত্র মধ্যে অকালবার্ধক্যে তাঁদের কণ্ঠস্বর ভারি হয়ে এলো। যার প্রথম আত্মপরিচয় শোনা গিয়েছিল

দিনের বুদ্ধে সমস্ত আশা নিঃশেষ হলো

রাত্রি তখন প্রেমসীর মতো আভরণ খোলে।

তার রূপ যেন মৃত্যুর মতো। জ্ঞান মনে হয়
সংগে দিই তাকে নিজের ব্যর্থ ক্লান্ত হৃদয়।
শুধু মনে মনে প্রার্থনা করি অশ্রুট স্বরে
নতুন দৃশ্য ঘুম ভেঙে যেন দেখি কাল ভোরে।

তারই নতুন মুক্তি ঘটলো চতুর নগরবাসী কবিতা লেখক হিসেবে। আর
শুধুমাত্র তিনি একা নন। যেহেতু এখনকার দিনের কবিতা প্রতি মুহূর্তে
একটি নতুন ক্লিশের আঙিনা নির্মাণ করে দেয় এবং সমসাময়িকেরা
সবাই সেই আঙিনায় পা রেখে সম্মিলিত আত্মপরিচয় উচ্চারণ করে
ওঠেন সেই কারণে সহযোগী প্রায় সকলেই একযোগে স্বকালের প্রতি-
লিপি রচনায় ব্যাপৃত হয়ে পড়লেন। আর সেই নগরেরও অভিনব ও
মৌলিক কোনো রূপ নেই। একই নগর যা আঁকতে এলিয়টকে ইন-
ফার্নোর সাহায্য নিতে হয়েছিল ;

পায়ে পায়ে হেঁটে শহর প্রান্ত শহর
জটিল জানালা কোরকে কোরকে ব্যাধি

নবীন কবির অভিজ্ঞতায় এ-ই যার স্বরূপ। প্রতিমুহূর্তের নিরাস্রিত পদ-
যাত্রা, ‘চতুর্দিকে ব্যবহৃত মিঁড়ি কোলাহল, কলরব, ম্যাগেলিন,
বাশি’—একযোগে, বিরক্ত বুকের দীর্ঘশ্বাস,

জীবন বা মৃত্যুও নয়, সে এক অজুতভাবে বাঁচা

আর অহরহ শ্বাসরোধী আত্মপ্রকাশ, আত্মহনন

আশৈশব বন্ধুকেও আচমকা পিঠে ছুরি মেরে

প্রেম কিংবা চাকরির স্নকঠোর যুদ্ধ করি আজ

এবং সেই অপারূত তমসা

তবে হয়তো মৃত্যু এসব করেছিস জীবনের ভুলে। অন্ধকার আছি,
অন্ধকার থাকবো বা অন্ধকার হবে।

যেমন আরি মিশোর পদাবলী

Tout enfonce, rien ne libere.

Le suicide renait a une nouvelle souffrance

—Labyrinthe

সব কিছু যায় চূর্ণ হয়ে দেয় না কিছুই ছেড়ে

আত্মহনন জন্মায় কের নতুন ব্যথার ঘোরে ।

—অনুবাদ হুপার্টী সেন, সপ্তসিদ্ধি দশদিগন্ত

অথবা শতবর্ষাধিক পূর্বে লেখা বোদলেয়রের

Cette vie est un hopital oie chaque malade est possede du desir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poele, et celui-la croit qu'il querirait a cote de la fenetre.

ব্যাদিমন্দির এই জীবন, যেখানে সব রোগগ্রস্ত শুধু তার শয্যাটি পাণ্টে নেবার বাসনায় অভিভূত। কেউ খুঁকতে চায় উত্তনের সামনে শুয়ে, আব জন ভাবে সে যদি পেত জানলার ধারটি, সেয়ে উঠতো।

‘Hospital’—এই মৃত্যুর জীবনটিকেও বোধকরি এর চেয়ে যোগ্যতর শব্দে বর্ণনা করা যায় না, মনে হয় একচুল বদলায়নি সেই নিঃশেষিত পরিপার্শ্ব, বোদলেয়রের সেই ‘আধুনিক পারি’র গ্যাসলাইট আজও সমস্ত নগরীর নিলীধনিসর্গ উদ্ভাসিত কবে তুলতে পারে। বস্তুত বোদলেয়র আবারও যেন কিরে এলেন আমাদেরও সাক্ষাৎ পূর্বস্থি হিসেবে, সেই কবি, আধুনিক কবিতার জনকের গৌরব যাকে অনেকদিন আগেই দেওয়া হয়েছিল। তাঁর মৃত্যুর প্রায় একশত বছর পরে বোদলেয়র বিস্তারিতভাবে অনুদিত হলেন বাঙলায়, এবং ‘পাপের ফুল’ এর পরেই যা তর্জমাযোগ্য বিবেচিত হলো তা নিঃসংশয়ে ‘নরকে এক ঋতু’। আর নবীনতরদের মধ্যেও কেউ এমন কি নিজের কবিতা সঙ্কলন প্রকাশ করতে গিয়ে পূর্বপত্রে র্যাঁবো ও ভের্গেন-এর উপস্থিতি অপরিহার্য বিবেচনা করলেন।

আসলে দীর্ঘদিন ধরে যে অভিপ্রায় তিলে তিলে সঞ্চিত হয়ে উঠছিল, এতদিনে তার আয়ত্ত বিকাশ বোধ করি সম্ভব হলো, এবং বিশ্বকবিতার লহগ পান্ন হিসেবে অগ্রসর হতে গিয়ে প্রাঙমুহূর্তেই করাসী তটিনীজলে অবগাহন কেন যে এমন জরুরি হয়ে পড়লো, তাও সহজেই বোঝা যায়। স্বাধীনতার পর থেকে সমগ্র দেশ ও জনতা যেভাবে এবং যে প্রভাবে দ্রুত মর্যাস্তরিত হয়ে চলেছিল, সেই ‘আধুনিক বাস্তবতা’ নামক বিষয়টিকে

লিপিবদ্ধ করতে গিয়ে তারও চেয়ে অবিখ্যাত্তরকমের চরিত্রান্তর অঙ্গীকার করতে হলো। নবীন কবিতাকে, বাঙলা কবিতার ঐতিহ্যরূপ মমতামদির নীর্ণা গ্রামীণ শ্রোতোধারাটিকে একপলকে অস্বীকার করতে গিয়ে বাঙালি কবিকে গিয়ে দাঁড়াতে হলো। বিশ্বনাগরিকতার আধুনিকতম বিদ্যামণ্ডিত চন্দ্রাতপতলে, তাকে প্রার্থনা করে চেয়ে নিতে হলো। অধুনাক্তিত সেই রাখী, এবং আনুষ্ঠানিকভাবে সেই রাখী ধারণ করতে হলো। যদিও এই প্রক্রিয়া একরকম অন্ত্য-রবীন্দ্রপর্বেরই অনুরূপ, তথাপি যে চেহারা নিয়ে সে দাঁড়ালো তা প্রায় অভূতপূর্ব। সুধীন্দ্রনাথ কাব্যের যে মুক্তি ঘোষণা করেছিলেন, তা ভবিষ্যবাদের ইস্তাহার নয়। সমগ্র চতুর্থ দশক জুড়ে যত বিদ্রোহের কবিতা রচিত হয়েছে আজ আবিষ্কার করা যায় তার মধ্যে অনেকখানি অংশই বড় অভিমানী, আবেগোন্ম, যে উপলব্ধির অনিচ্ছায় তাঁরা নিষ্কিণ্ত হয়েছিলেন, তার বিরুদ্ধে অন্তর্গূঢ় প্রতিবাদ তাঁদের চৈতন্যে গোপনে এসে জমেছিল তখনই, কিন্তু দে প্রচ্ছন্ন আস্থা রেখেছিলেন পুরাণে, জীবনানন্দ ইতিহাসচেতনায়, প্রেমেন্দ্র মিত্র মানবিকতায় মুক্তি খুঁজেছিলেন, বুদ্ধদেব বসু শৃঙ্গারের অতিমর্ত্য সামর্থ্য ও সম্ভাবনায়। তাঁরা বর্তমানের হাত থেকে পরিত্রাণ যাক্স করেছিলেন, কিন্তু অতীতকে বিশ্বত হতে পারেন নি। তাঁরা শুভ ও সুষমাকে অস্বীকার করেছিলেন, কিন্তু শয়তানকে প্রতিষ্ঠা করতে পারেননি। তাঁরা ব্যাকরণকে লঙ্ঘন করতে চেয়েছিলেন, কিন্তু শিশুর প্রথম উচ্চারণ অথবা pure psychic automatism তাঁদের রচনায় প্রকাশিত হয়নি। যেন ষষ্ঠ দশক এই পুরাতন দায়িত্বগুলিকেই নতুন করে সম্মানিত করার দুর্ভার গ্রহণ করলো।

একটি পালাবদলের পথ দ্রুত পেরিয়ে আসতে হয়েছিল নবীন কবিদের, বলা যায়, অ্যাক্সেল থেকে রোক্যাতা পর্যন্ত দ্রুত বিবর্তন তাঁরা এক লহমায় পেরিয়ে এলেন। উৎপীড়িত সামাজিক নয়, তাঁদের ভূমিকা নির্ধারিত হলো প্রবাসী বহিরাগতের। সুধীন্দ্রনাথ সামাজিক বাস্তবতা থেকে নিসর্গে নয়, স্বরচিত বৈদম্ব্যবলয়ে আশ্রয় নিয়েছিলেন। এঁদের সেই মালমেরান গজদস্তমিনার নেই। সেদিক থেকে এঁরা জনতার মতো অকিঞ্চন। নিরাশ্রিতের নির্দায় শিথিলতা নিয়ে এঁরা আবির্ভূত হলেন। একবার কঠোরের উচ্চগ্রামে বাস্তবের উত্তাল তরঙ্গভঙ্গকেও নিষ্পিত

করলেন অনায়াসে, কবিতা যে এঁদের কাছে বিস্কোরণ ভালহজেই প্রমাণিত হলো। একজন মারিনেন্তি পাণিনি বা মায়াকভস্কির মতো অনাগত বৈজ্ঞানিকতায় এঁদের লালসা। কিংবা শুধুমাত্র তা-ই নয়, এঁদের বিবোধিত একাকিত্ব নবীনতর আবির্ভাব ঘটুক।

আর সেই অচেনা চেহারা আনতে গিয়ে প্রাথমিকভাবেই তাকে সম্ভবত অহুসরণ করতে হলো সেই খ্যাতিমান অসংবদ্ধতাটিকে

Yacketayakking screaming vomiting whispering
facts and memories and anecdotes and eyeball kicks and
shocks of hospitals and jails and wars.

কখনও ছুঃশাসন বর্বরতা, এলোমেলো সমস্ত বিশ্বস্ততা, কখনও স্মার্ট সাংবাদিকতাব বর্ম এগিষে দিষে, কামিংস-এর দৃষ্টমান জডানো বর্ণয়োজনায় ও পাউণ্ডেব আচম্বিত ঈপ্সিত বর্ণপ্রাধাত্রে অগ্রসর হয়ে এলো। কখনও সচেষ্ট উদ্ভটতা

পাখি দেখিয়াছি খুব, পাখিদেব বাবার মতন
অলৌকিক জেব্রাগুলি দেখিয়াছি,

কিংবা অসঙ্কোচ আত্মপরিচয়

কোনোদিন ইচ্ছা হয়, খেলাচ্ছলে আফ্রিকান নৃত্যের মুখোশ
মুখে কিমাকার এঁটে, হঠাৎ তোমাব একা ঘরে এন্তে আসি।
স্বভাবে বালিকা, ভীত প্রবল চিংকার করে উঠতে যাবে, ক্রত
মুখোশ চকিতে খুলে হেসে উঠবো, ততোধিক ভয়ে ভূমি এবার বিস্মিত
শব্দ করে ভেঙে যাবে, মুখোশের থেকে আরো ভয়ানক লাগছে কি
আমার প্রত্যক্ষ মুখ পুনর্বীর এত কাছে, অতর্কিত প্রেত!

অথবা সেই অচেনা চেহারা আনতে গিয়ে তাকে সেই গতানু দাদা-বাদের খুব নিকটে আবার চলে যেতে হলো। এমন অজস্র কবিতা আজ পত্রালি কৃতার্থ করে মাথা তুলে আছে যার সঙ্গে ত্রিষ্ঠাঁজারা-র সেই পারি-র আনুষ্ঠানিক রচনাপাঠের বেশ অনতিদূর সম্পর্ক আছে। মধ্যমণি জারা উঠে এলেন মঞ্চে, আর তিনি যতক্ষণ একটি খবরের কাগজের নিবন্ধ টেটিয়ে পড়তে লাগলেন একটি ইলেক্ট্রিক বেল শব্দে বেজে চললো সেই কণ্ঠস্বরকে অভিভূত করে। নবীন কবিতায় জনপ্রিয়তারও কিছু অংশ

অদ্বীভূত হয়েছে। মানুষ যাতে মজা পায় তার প্রতি আর যা-ই হোক বিকর্ষণ অসম্ভব করে না। ভান, হাইনে বা লাকর্গ-কে শিখণ্ডীর মতো সম্মুখে রেখে কিছু চটল ইয়ার্কিও আজ নবীন কবিতায় আসর জমিয়ে রেখেছে।

মূলত স্থানাভাবে এই প্রতিবেদনে যথোচিত উৎকলনসচ্ছলতা আনা গেল না। তার ফলে এর অংশবিশেষ কখনও কখনও হয়তো সরল মস্তব্যের মতো নিদারুণও লাগতে পারে, কিন্তু অহংনিবিষ্টতার যেটুকু পরিণাম বক্ষে ধারণ করে আজ বাঙলা কবিতা দ্বিষং প্রমত্ত ও উত্তাল হয়ে উঠেছে, তা মোটামুটিভাবে অন্তত স্পষ্ট হয়েছে। এই অহংনিবিষ্টতা যে শুধু কবিতাকেই কুতার্থ করেছে তা নয়, সহযোগী সমস্ত শিল্পরূপেই তার স্বাক্ষর পড়েছে পাশাপাশিই। আজকের গল্প ও গল্প যে এত নিকট হয়ে উঠেছে, সহস্র নিরীকার উদাহরণ সত্ত্বেও নাটক যে বাঙালির জীবন থেকে আরও দূরত্ব হয়ে পড়েছে, তা সম্ভবত ওই এক নিষ্কাশস্পর্শে। কিন্তু স্বেভিন্ন প্রসঙ্গ। মনে পড়ে অজস্রবার বলার পরে রবীন্দ্রনাথ আরও একবার মিনতি করেছিলেন

তোমার হৃদয়তাপ

তোমার বিলাপ

চাপা থাক আপনার ক্ষুদ্রতার তলে।

যেইখানে লোকযাত্রা চলে

সেখানে সবার সাথে নির্বিকার চলে একসারে,

দেখা দাও শান্তিসৌম্য আপনারে—

কিন্তু এই প্রত্নপ্রসঙ্গ খুব কম মানুষকেই বোধ করি স্পর্শ করেছে। ওই ফোভোর্মিল স্রোতটিই যে প্রবলতর তা কাউকে আর বুঝিয়ে বলার দরকার নেই। শিল্পী-অ্যাপোলোর অলুপর্তীরা আজ স্রিয়মাণ স্বল্পবাক হয়ে এককোণে সামান্ততম স্থান জুড়ে দাঁড়িয়ে আছেন, সমস্ত মঞ্চ শিল্পী-দিগ্‌হুসসের পার্শ্ববর্গের অধিকারে। বাঙলা কবিতার পাঠকেরাও আজ স্মিতসুখমায় বোধ করি লজ্জিত হন, অন্তত বিশেষ অস্বস্তি অসম্ভব করেন। সেই কবিতা যে পুরোনোপন্থী, শুধুমাত্র শিক্ষক মহাশয়দের অহুমোদিত, এ বিষয়ে তাঁদের আর সন্দেহের অবকাশ নেই।

এই মুহূর্তের মধ্যে দাঁড়িয়ে আমাদেরও আর অন্য কোনো কথা বলার অধিকার নেই, অন্য কোনোভাবে আশ্বস্ত হবার বা আশ্বস্ত করার অধিকার নেই। সমস্ত মুহূর্তকেই মহাকাল একবার কৃতার্থ করে তুলে পরক্ষণেই ঝেড়ে ফেলে দিতে চায়, কিন্তু তা-ও বর্তমানে প্রাসঙ্গিক নয়। আমরা বাতাসের যে চেহারার মধ্যে জন্মেছি, জন্মান্তরের সংস্কারবশে তাকে আমরা কেউ কেউ ধিকার না দিয়ে বুকে তুলে নিয়েছি, এই সত্য আমাদের আশ্বাস দিতে পারে। সেই কতদিন আগে হেল্ডার্লিন ধিকৃত করেছিলেন তাঁর সময়টিকে

...und wozu Dichter in durftiger Zeit ?

...এই নিরাশ্রয় সময়ে, কেন আদৌ কবি হওয়া ?

এমনকি সেই আলোড়িত ইয়েটস্কেও একবারও বলতে শোনা গিয়েছিল

What shall I do with this absurdity—

O heart, O troubled heart—this caricature,

Decrepit age that has been tied to me

As to a dog's tail ?

যে মায়াকভস্কী ছুঁড়ে ফেলে দিতে চেয়েছিলেন পুশকিনকে, পরিণামে তিনিই আবার তাঁকে বরণ করে তুলে নিয়েছিলেন, যে-উগো আধুনিকদের করুণায় বিসর্জিত হয়েছিলেন, তাঁকেই আবার দিব্যআসনে প্রতিষ্ঠা দিতে চেয়েছিলেন স্বয়ং ভালেরি, আর শুধু তাই নয়, আত্মাহীন সময়ের অন্ধ তাণ্ডবের মধ্যেও কেউ কেউ সর্বদেশেই, পুরাতন নীতিতাকে স্পর্শ করে এখনও সব তাৎক্ষণিক দুর্ব্যবহারকে নিঃশেষে তুলে যেতে চান। এই মুহূর্তেও রুচ্যতম নবীন বাঙালি কবিও সবকিছু সবেও মাঝে মাঝেই অজস্র নস্টালজিক চরণ নিঃশ্বাসিত করে তোলেন, নিসর্গপ্রণয়ে দীর্ণ, কৈশোরিকতার ভালোবাসায় অসহায় এমন কি অনিবার্য শ্বতির আক্রমণে দুর্বল ও বিপর্যস্ত।

পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য-সাহিত্য

খোন্দকার সিরাজুল হক

পূর্ব পাকিস্তান কবিতার দেশ—একথা আজ নতুন নয়। পূর্ব-পাকিস্তানের আকাশে-বাতাসে, খাল-বিল-নদীর কল্ কল্ তানে, বৃক্ষের পত্র-পল্লবে, ধানের ক্ষেতে—সর্বত্র এ কথাটিই ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত—‘পূর্ব পাকিস্তান কবিতার দেশ’। আর এদেশের অতীত ঐতিহ্য ও সংস্কৃতিতে এর প্রমাণ বিধৃত। বিভাগোত্তর যুগের কাব্য সাহিত্য এই ঐতিহ্য ও সংস্কৃতিকে অবলম্বন করেই গড়ে উঠেছে।

পূর্ব পাকিস্তানের কাব্য সাহিত্য এমন এক পটভূমির ওপর দাঁড়িয়ে আছে, যে পটভূমির নির্মাণ শুরু হয়েছে বিভাগ পূর্ব-যুগেই। তাই পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য সাহিত্যের সার্থক আলোচনা ও মূল্যায়ণের জন্য আলোচনার কাল-পরিধি স্বাধীনতা প্রাপ্তিরও কিছু পূর্ব পর্যন্ত প্রসারিত করা বাঞ্ছনীয়। অগ্রথায় অণুভাবে কাব্য-আলোচনার সুযোগ পাওয়া যাবে না ; আলোচনার ক্রমবিকাশের শুরুও বেজে উঠবে না।

সামগ্রিকভাবে দৃষ্টিপাত করলে দেখা যাবে, পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য সাহিত্য বিষয়বস্তু ও শিল্পরীতি—উভয়দিক থেকেই ক্রমশ পরিণতির পথে এগিয়ে চলেছে। বিষয়বস্তুতে যেমন বৈচিত্র্য এসেছে, তেমনি কাব্যের form নিত্য-নতুন পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে পূর্ণতার দিকে অগ্রসর হচ্ছে। “অবশি পূর্ব পাকিস্তানের কবিদের সবাই যদি যুগের পরিপ্রেক্ষিতে নিজেদের অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে এই মূল্যায়ণ উপলব্ধি করতে পারতেন তবে তাঁদের কাব্যে তাঁরা বেশি sincere হতে পারতেন। কিন্তু তাঁদের বিরুদ্ধে একটা অভিযোগ প্রায়ই শোনা যায় যে, তাঁরা যা বলেন তার সবটুকুই তাঁদের জীবন-পথে-আহবৃত্ত অভিজ্ঞতালব্ধ নয়—বাইরে থেকে অর্থাৎ পশ্চিম বাংলার বা ইংরেজী সাহিত্যের পরিবেশ থেকে গ্রহণ করা। অভিযোগটার মধ্যে যে কিছুটা সত্যতা

আছে তা অস্বীকার করা যায় না। নিজেদের জীবনে ঘাত-প্রতিঘাত, আনন্দ-বেদনার মধ্য দিয়ে যা সঞ্চয় করা যায় তার মূল্য সবচেয়ে বড়— অশ্রুবে কাছে থেকে নিলে সেখানে বক্তব্যে ও অকৃত্রিমতায় ফাঁক থেকে যায় তা এড়ান দুষ্কর। পাক-বাংলার অনেক তরুণ কবি সম্পর্কে এ কথাটা বলা চলে। তাঁদের অনেকের মধ্যে sincerity-র অভাব।”

—ডঃ মশুক ইসলাম।

পূর্ব-পাকিস্তানেব কাব্য সাহিত্যে এ বকম দোষ ত্রুটি কিছু কিছু চোখে পড়ে। ফলে কখনও কখনও কিছু কবিতায় কৃত্রিমতা দেখা যাচ্ছে। যাহোক সামগ্রিক বিচারে এ দেশের কাব্য সাহিত্যের সার্থকতা অস্বীকার করা যায় না। বিষয়বস্তু ও শিল্পবীতি উভয়ের ক্রম-পরিণতির দিকে লক্ষ্য রেখে আমরা পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য-সাহিত্যকে চাবটি পর্যায়ে ভাগ করতে পারি।

(১) রবীন্দ্র-কাব্যমুখা পান করে যাদের কবিতাব অব্যব গড়ে উঠেছে তাঁরা হলেন প্রথম পর্যায়েব কবি। অবশ্য লক্ষণীয় যে, আধুনিক পাক-ভারতের কবিদের মধ্যে (তিরিশেব কবি) যে rationalism ও ব্যক্তিত্ববোধ দেখা যায় তার উৎস রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং। কিন্তু পাকিস্তানের এ পর্যায়েব কবিরা রবীন্দ্রনাথের এ-বৈশিষ্ট্যটিকে আহুতসাৎ করে সাম্প্রতিক কবিদের পূর্বসূরীর মর্যাদা লাভ করতে পাবেন নি। তাঁরা রবীন্দ্রকাব্যের সৌন্দর্য-সচেতনতাব গভীর মধ্যে আবদ্ধ থেকেই আজীবন কাব্যসাধনা কবে চলেছেন। অবশ্য এ-পর্যায়েব কবিদের কেউ কেউ মুসলিম ঐতিহ্যের পরিচয় দিয়ে পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য-সাহিত্যকে নতুন পর্যায়ে উত্তরণে সাহায্য কবেছেন। গোলাম মোস্তফা, শাহাদাত হোসেন, আবদুল কাদিব, সুলফিয়া কামাল, মাহমুদা খাতুন সিদ্দিকা প্রমুখ কবিকে এ পর্যায়ে অন্তর্ভুক্ত করা যায়।

গোলাম মোস্তফা বিভাগোত্তর যুগ থেকেই কবিতা রচনা করে আসছেন। বিংশ শতাব্দীর তৃতীয় দশক থেকে পঞ্চম দশক পর্যন্ত তাঁর কাব্যরচনার কাল-পরিধি বিস্তৃত। এই সুদীর্ঘ সময়ের মধ্যে তিনি বিভিন্ন বিষয় নিয়ে অজস্র কবিতা রচনা কবেছেন। কিন্তু তাঁর প্রতিভা প্রেম সম্পর্কীয় কবিতায় বিধৃত। বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য ও সমসাময়িক বিভিন্ন

ঘটনা দ্বারা তিনি তাঁর কাব্যে অভিনবত্ব আনার চেষ্টা করলেও, একমাত্র প্রেমের কবিতায় তিনি সাবলীলতার পরিচয় দিতে পেরেছেন। অবশিষ্ট তাঁর প্রেম ও সৌন্দর্যবোধ সর্বদা abstract idea রূপে কাব্যে প্রতিফলিত হয় নি, কখনও কখনও তা ব্যক্তিক অমুভূতিতে জারিত হয়ে প্রকাশিত হয়েছে :

“হায় প্রিয়া ! কবি-চিত্ত একা কারো নয় !
কবি আমি, চিরদিন রূপের পিয়াসী,
এ বিশ্বের যত রূপ—সবারেই আমি ভালবাসি।”

এখানে ব্যক্তিক প্রেমের কথা উল্লিখিত হলেও প্রেমের ক্ষেত্রে sincerity-র পরিচয়ও কপায়িত হয়েছে।

শাহাদাত হোসেনের কবিতার বিষয়বস্তু প্রকৃতি ও সৌন্দর্যবোধ। কিন্তু লক্ষণীয় যে, কবির প্রকৃতি বাস্তব জীবনের ইচ্ছাগ্রাহ প্রকৃতি নয়, আদর্শায়িত প্রকৃতি। তিনি স্বপ্নের মধ্য দিয়ে দেই প্রকৃতি ও সৌন্দর্যকে উপলব্ধি করতে চান :

“আজো কবি ফেরে নাই কল্ললোক-বাসে
ধরণীর বনকুঞ্জে আনন্দ প্রবাসে
আজো সে রয়েছে বসি শ্রানল মায়ায়
রূপচ্ছবি আঁকিতেছে কল্ল তুলিকায়।”

শাহাদাত হোসেনের কাব্যে আমরা জাতীয়তাবাদেরও সাক্ষাৎ পাই। আর এদিক থেকে তিনি নজরুলের অনুসারী। কিন্তু তাঁর জাতীয়তাবাদ নিজস্ব স্বপ্নের মধ্যেই পুনর্জাগরিত। এবং বাস্তব জীবনে সে জাতীয়তাবাদের মূল্য যে কতটুকু তা’ প্রশ্ন সাপেক্ষ। বস্তুত, তিনি এমন এক স্বপ্নে আচ্ছন্ন যা’ বাস্তবায়িত হওয়া সম্ভব নয়, কিন্তু তাতে তিনি বিন্দুমাত্র বিচলিত নন। কারণ তিনি ছিলেন কলাকৈবল্যবাদে বিশ্বাসী। শাহাদাত হোসেন প্রকৃতি ও সৌন্দর্য দৃষ্টির দিক থেকে রবীন্দ্র অনুসারী হলেও ভাষার দিক থেকে তিনি নজরুলের অনুসারী। তাঁর ভাষা উদ্দীপনামূলক ও পৌরুষব্যঞ্জক।

রবীন্দ্র-বলয়ের কবিদের মধ্যে আবদুল কাদির কিছুটা স্বাতন্ত্র্যের পরিচয় দিতে পেরেছেন। সৌন্দর্যবোধ ও কল্পনা তাঁর কাব্যের বিষয়বস্তু হওয়া সত্ত্বেও প্রকাশভঙ্গির দিক থেকে তিনি রবীন্দ্র-প্রভাব অতিক্রমে

প্রয়ানী। রবীন্দ্রনাথের অশরীরী প্রেমাত্মভূতি অস্বীকার করে আবহুল কাদিব প্রাণদৃপ্ত দেহবাদী চেতনার পরিচয় দিয়েছেন :

“মোর মনে আগে একটি কামনা,
আকাশে জাগিছে চাঁদ ;
সাগরে অগাধ উতল কামনা,
তব দেহে অবসাদ ।”

অবশিষ্ট এদিক থেকে তাঁর কাব্য দেবেন সেন, মোহিতলালদের সমধর্মী। কিন্তু ঐ পর্যন্তই। আবহুল কাদিরের কাব্য-চর্চা এর বেশী অগ্রসর হয় নি। ফলে তিনি নতুনত্বের কিছু পরিচয় দিয়েই স্তব্ধ হয়ে গেলেন।

বেগম সুরফিয়া কামাল বিভাগ-পূর্ব যুগ থেকেই কাব্য-সাধনা কবে আসছেন। তাঁর ‘সাঁঝের মাথা’ ১৯৩৮ সালে, ‘মায়া কাজল’ ১৯৫১ সালে এবং ‘মন ও জীবন’ ১৯৬০ সালে প্রকাশিত হয়। অস্ত্রান্ত রোমান্টিক কবিদের মতো সুরফিয়া কামালও প্রেম ও প্রকৃতির পূজারী। লক্ষণীয় যে, তাঁর প্রেমের ভিত্তি জীবন জিজ্ঞাসা নয়, নারী-হৃদয়ের গুহ্র মাতৃত্ব। কিন্তু তাঁর কবিতার মহত্ব এখানে যে, চাওয়া-পাওয়ার মধ্যেই কবিতার আবেদন নিঃশেষিত হয়ে যায় নি, পরন্তু পৃথিবীর ব্যপ্তির মধ্যে তা’ সার্থকতা লাভ করেছে। এ শ্রেণীর আরেকজন মহিলা-কবি হলেন ‘পসারিগী’ কাব্য-গ্রন্থের রচয়িতা মাহমুদা খাতুন সিদ্দিকা।

(২) পল্লী জীবন ও লোকগাথাকে অবলম্বন করে যারা কাব্য রচনা করেছেন তাঁরা হলেন দ্বিতীয় পর্যায়ের কবি। জসীমুদ্দীন এ-পর্যায়ের কবিদের পুরোধা। জসীমুদ্দীনের কাব্যসাধনা শুরু হয় মূলত প্রথম মহাযুদ্ধের পরেই। প্রথম মহাযুদ্ধের পর থেকেই আমাদের দেশে বিক্ষোভ ও আলোড়ন দেখা দিয়েছে। খেলাফত আন্দোলন, অসহযোগ আন্দোলন, সন্ত্রাসবাদ, বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে নিত্যনতুন আবিষ্কার, মাত্র বিশ বছরের ব্যবধানে দুটি বিশ্বযুদ্ধের সংঘটন, আমাদের রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ও সামাজিক জীবনকে নানাভাবে বিকৃত ও আলোড়িত করেছে। আর এই ডামাডোলের মধ্যে জসীমুদ্দীন তাঁর কাব্যে রূপায়িত করলেন পল্লী জীবনের শান্ত, স্নিগ্ধ ও আকর্ষণীয় রূপ। তাঁর কাব্যে জীবন্ত হয়ে উঠলো পল্লী-জীবনের সুখ-দুঃখ, আশা-নিরাশা, প্রেম

ও প্রীতি। তাঁর ‘নক্সী কাঁথার মাঠে’র সাজু-রূপাই ও ‘সোজন-বাদিয়ার ঘাটে’র ছলি-সোজন আমাদের হৃদয়ে স্থায়ী আসন করে নিয়েছে। অর্পূ লাবণ্যময়ী সাজুর রূপ বর্ণনায় তিনি যে সকল উপমা-উৎপ্রেক্ষা ব্যবহার করেছেন তা তাঁর আশ্চর্য কবি-কর্মের পরিচয় বহন করে :

“কচি কচি হাত-পা সাজুর সোনায় সোনার খেলা,
তুলসী তলার প্রদীপ যেন জ্বলছে সাঁঝের বেলা।

*

*

*

লাল মোরগের পাখার মত ওড়ে তাহার শাড়ী
ভোরের হাওয়া যায় যেন গো প্রভাতী মেঘ নাড়ি।”

দীনেশচন্দ্র সেন জসীমুদ্দীনের ‘নক্সী কাঁথার মাঠ’ পড়ে যে মন্তব্য করেছিলেন তা উদ্ধৃতিযোগ্য—

“আজ জসীমুদ্দীনের ‘নক্সী কাঁথার মাঠ’ কাব্যখানি। পড়িয়া মুগ্ধ হইয়াছি। এ যেন সেই পুরাতন পল্লীকে ফিরিয়া পাইলাম,—সেই পল্লীর পথ-ঘাট যেন কত চেনা-হৃদয়ের দরদ দিয়ে আঁকা। পাড়াগাঁয়ের মেয়ের ছুটি ডাগর চোখ, পল্লী রাখালের চোখ জুড়ানো কালরূপ, মুসলমান লেঠেলদের মারামারি—বাংলার বিবাহবান্দর, গিমির ঘর-কন্না—এই সকল দৃশ্যে বুক জুড়াইয়া গেল। এই পল্লী দৃশ্য আমাদের চোখের সামনে ছিল—এখনও হয়তো কিছু কিছু আছে। কিন্তু এ সকল হারা হইয়া ফেলিয়াছিলাম। এই হারানো জিনিষ নতুন করিয়া পাওয়ার যে আনন্দ, কবি জসীমুদ্দীন তাহা আমাদের দিখাছেন।” এ পর্যায়ের কবিতা-গুলির প্রধান বৈশিষ্ট্য এই যে, বিষয়বস্তু যেমন সহজ সরল, ভাষাও তেমনি সরল ও সাবলীল। গ্রাম্য শব্দ প্রয়োগের ফলে এ-সকল কবিতায় স্বাভাবিকতা রক্ষিত হয়েছে। এ-পর্যায়ের অগ্রগত কবি—বন্দেআলী মিয়া, আবদুল হাই মাশরেকী, রওশন ইজদানী ও আবদুর রশীদ ওয়াসেকপুরী।

বন্দে আলী মিয়ার ‘ময়নামতীর চরে’ পল্লীর প্রকৃতি বাস্তব হয়ে উঠেছে। প্রেমের কবিতা রচনায়ও তিনি সার্থকতার পরিচয় দিয়েছেন। রওশন ইজদানীর ‘চিহ্ন বিবি’, ‘রঙীলা বন্ধু’ প্রভৃতি কাব্য গ্রন্থগুলোতে

পল্লী-জীবনের সুর সহজ ও সুন্দররূপে প্রকাশিত। কাব্য রচনার দিক থেকে তিনি অসীমুদীনের ভাব শিষ্য।

আবদুল হাই মশরেকীও পল্লী প্রকৃতির সৌন্দর্য ও পল্লী মানুষের সুখ দুঃখের বিচিত্র কাহিনী কাব্যে রূপায়িত করেছেন। তাঁর কাব্যে পল্লীজীবনের কাব্যিক প্রকাশ, সূক্ষ্ম সৌন্দর্য সুষমার মণ্ডিত। কবিতায় চিত্রাঙ্কণে তিনি যে কত দক্ষ তার পরিচয় পাওয়া যাবে নিম্নোদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তিতে :

“বধূটি দাঁড়ায় ঘাটে।

করণ কান্নার মতো সন্ধ্যা নামে গ্রামে

দীপ জলে ঘরে ঘরে পথিকেরা জ্বল হাঁটে।”

একটি মধ্যযুগীয় লোক-গাথাকে অবলম্বন করে আবদুর রশীদ ওয়াসেকপুরী ‘আমির সওদাগর’ নামে একটি সুন্দর কাব্য রচনা করেছেন। ইতিপূর্বে এই লোক গাথাটিকে অবলম্বন করে অনেক গ্রাম্য কবি অনেক গান রচনা করেছেন, জনসাধারণের কাছে যা ‘আমির সাধু’ বা ‘ভেলুয়া সুন্দরী’র পালা নামে পরিচিত। কাব্যটি সহজ-সুন্দর ছন্দে রচিত। কিছুটা উদ্ধৃত করা যাক :

“কৈদোনা কৈদোনা মাগো এ-দুঃখের দিন

একদিন হবে অবসান,

আপনার দেলে মাগো রাধিও একিন,

মসিবতে আল্লা নেগাবান।”

এখানে লক্ষণীয় যে, ‘দিল’, ‘একিন’, ‘মসিবত’, ‘নেগাবান’ প্রভৃতি আরবী-কারসী শব্দ ব্যবহার করে কাব্যটিতে ইসলামী পরিবেশ সৃষ্টির প্রয়াস আছে।

(৩) পাকিস্তানী জাতীয়তাবাদ ও ইসলামী ঐতিহ্যের পুনরুজ্জীবনবাদে (revivalism) যারা বিশ্বাসী তাঁরা হলেন তৃতীয় পর্ষায়ের কবি। এ-পর্ষায়ের প্রধান কবি হলেন ফররুখ আহমদ। তাঁর কাব্যে এক দিকে আছে আরব্য উপজ্বাল, ইরান ও আরবের সংস্কৃতি এবং কোরাণের কাহিনীর ঐতিহ্য, অপরদিকে আছে মুসলিম অভ্যুত্থান যুগের ব্যক্তিত্ব ও

ভাবধারার ঐতিহ্য। এই দুই ভাবধারার নিদর্শন পাওয়া যাবে যথাক্রমে
'সাত সাগরের মাঝি' ও 'সিরাজুল মুনীর' কাব্যে :

“কোন অজ্ঞাত বন্দরে এসে ল'গলো সেই জাহাজ
মনে পড়ে নাকো আজ,
তবুও সেখানে ভ'রেছে জাহাজ মারজানে মর্মরে
এইটুকু মনে পড়ে।

—সাত সাগরের মাঝি

লক্ষণীয় যে, ফররুখ আহমদ তাঁর কাব্যে প্রতীকের মধ্য দিবে মুসলিম
ঐতিহ্যের স্বরূপ প্রকাশ করেছেন :

“আজকে তোমাব পাল উঠাতেই হবে,
হেঁড়া পালে আজ জুডতেই হবে তালি,
ভাঙা মাস্তুল দেখে দিক করতালি
তবুও জাহাজ আজ ওঠাতেই হবে।”

এখানে 'হেঁড়া পাল' ও 'ভাঙা মাস্তুল' দ্বারা কবি মুসলিম সমাজের
মুমূর্ষ অবস্থার কথা ব্যক্ত করেছেন। কিন্তু কবি আশাবাদী। পূর্ব
ঐতিহ্যের কথা মনে করে 'তবুও জাহাজ আজ ওঠাতেই হবে'। সম্প্রতি
প্রকাশিত ফররুখ আহমদের কাব্য গ্রন্থ 'মুহূর্তের কবিতা'য়ও এই আদর্শা-
নুগত্যের পরিচয় পাওয়া যায়। 'সাত সাগরের মাঝি'তে কবির যে
ঐতিহ্যবাদের পরিচয় পাওয়া যায় 'মুহূর্তের কবিতা'য় তা সনেটের সীমাবদ্ধ
পরিসর ও সূনির্দিষ্ট আঙ্গিকের মধ্যে তা আরো স্পষ্টরূপে প্রকাশিত।
এ কাব্য গ্রন্থে ফররুখ আহমদের কৃতিত্ব এই যে, সনেটের বিশিষ্ট আঙ্গিকে
তিনি বিচিত্র অভিজ্ঞতা ও ভাবানুভূতিকে বন্দী করে রেখেছেন। ফলে
D. G. Rossetti সনেটকে যে 'moment's monument' বলে অভিহিত
করেছেন তা' তাঁর কাব্য সম্পর্কেও প্রযোজ্য :

“ক্ষণিকের অবকাশে রেখে যায়
রক্তিম স্বাক্ষর,
নিঃশব্দের বিয়াবানে করে
কোটি কর্তকে সরব,
তারপর মিশে যায় কীটাময়
ক্ষীণ অবয়ব
কোনদিন, কোনখানে আর যার,
মেলে না ধবর।”

—মুহূর্তের গান

এ-ধারার আর একজন উল্লেখযোগ্য কবি হলেন তালিম হোসেন। ‘দিশারী’ ও ‘শাহীন’ তাঁর দুটি বিখ্যাত কাব্য গ্রন্থ। তাঁর দুটি কাব্য গ্রন্থে তালিম হোসেনের দুই কবি-সত্তা বিদ্যুত। ‘দিশারী’তে তাঁকে একজন ইসলামের ঐতিহ্যবাহী বলে মনে হয়। এবং এ-দিক থেকে তিনি ফররুখ আহমদের অহুসারী। কিন্তু ‘শাহীনে’ কি দেখলাম? দেখলাম ‘শাহীন’ কতকগুলো মৌল লক্ষণে মণ্ডিত—যা থেকে অনুমেয়, কবি মেজাজে রোমান্টিক এবং আবরণে ধ্রুপদী। আধুনিক কবিতায় যে অবিশ্বাস, সংশয় ও নৈরাশ্রের পরিচয় পাওয়া যায় তালিম হোসেনের শিল্পতত্ত্ব তার বিরোধী নয়:

“সুন্দর তার দিঠি তলে
থাকে সত্যের সন্ধান
অথবা থাকে সে মায়া-জালে
মিথ্যার চারু রূপদান।”

—শিল্পতত্ত্ব, শাহীন

(৪) রবীন্দ্র বিরোধিতা দিয়ে যাদের কাব্য চর্চা শুরু এবং যুদ্ধোত্তর জীবনের ক্ষুধা-তৃষ্ণা, অবিশ্বাস ও সংশয় যাদের কাব্যের বিষয়বস্তু এবং যারা বিশ্বের বিভিন্ন সংস্কৃতি ও ঐতিহ্যের অহুসারী তাঁরাই আমার পরিকল্পিত চতুর্থ পর্যায়ের কবি। পূর্ব-পাকিস্তানের সাম্প্রতিক কবিগণের অধিকাংশই এ পর্যায়ে পড়েন। এ পর্যায়ের অধিকাংশ কবিদের সম্পর্কে আলোচনার অসুবিধা এই যে, মাত্র কয়েকজন কবি ছাড়া এ পর্যায়ের অধিকাংশ কবিই পরীক্ষ-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে এগিয়ে চলেছেন মাত্র। তাঁদের পরিপূর্ণ রূপ দর্শনের জন্তু আমরা দিগকে আরো অপেক্ষা করতে হবে।

যারা কাব্য রচনায় মোটামুটি পরিণতির পরিচয় দিতে পেরেছেন, তাঁরা হলেন, আহসান হাবীব, আবুল হোসেন, ময়তাকুল ইসলাম ও মশুর রহমান। এছাড়া যে-সকল কবিদের মধ্যে প্রতিভার দ্যুতি দেখা গিয়েছে তাঁরা হলেন সানাউল হক, সৈয়দ আলী আহসান, হাসান হাফিজুর রহমান, মোহাম্মদ মামুন, আবুল গণি হাজারী, মাহবুবুল্লাহ, আব্দুস সাব্বার, হাবীবুর রহমান, ওমর আলী, সেবাত্রত চৌধুরী, মণিরুজ্জামান, আবু হেনা মোস্তফা কামাল, সৈয়দ আলী আশরাফ, লতীফা হিলালী, জাহানারা আরজু প্রমুখ।

আহসান হাবীব পূর্ব-পাকিস্তানের একজন প্রতিষ্ঠিত কবি। তাঁর প্রথম কাব্য গ্রন্থ ‘রাত্রি শেষ’ ১৯৪৭ সালে ও দ্বিতীয় কাব্য গ্রন্থ ‘ছায়া হরিণ’ ১৯৬২ সালে প্রকাশিত হয়। ‘ঝরা পালকের ডিম্বরূপে’ নীড়-রচনার বাসনা ‘রাত্রি শেষের’ অন্ততম বৈশিষ্ট্য। সমকালীন বাঙালী সমাজের আলোড়ন, ক্লান্তি ও অবসাদের গভীর যন্ত্রণা আহসান হাবীব তাঁর কবি মন দিয়ে উপলব্ধি করেছেন এবং তা’ পরিপূর্ণরূপে রূপায়িত করেছেন তাঁর ‘রাত্রি শেষ’ কাব্যগ্রন্থে। তাঁর কবি প্রতিভার বৈশিষ্ট্য এই যে, তিনি দুঃখ ও ক্লান্তিজর্জর পরিবেশেও মানবজীবন সম্পর্কে আশাবাদী। কিন্তু তাঁর দ্বিতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘ছায়া হরিণে’ সেই আশাবাদ ক্ষয়িষ্ণু ও ক্ষীণ। যে বিশ্বাসকে অবলম্বন করে তিনি ‘রাত্রি শেষে’ যাত্রা শুরু করেছিলেন—যাত্রার বিভিন্ন স্তর, তার আত্মবিশ্বাসিক অভিঘাত ও প্রতিক্রিয়ায় সে বিশ্বাস শিথিল ও ছিন্নমূল। কেননা :

‘সমুদ্র অনেক বড় আর তার বড় বেশী
দস্ত আছে বলে
তাকে ভয় ;’

—সমুদ্র অনেক বড়

আবুল হোসেনের কাব্যে মধ্যবিত্ত জীবনের হতাশা ও বেদনা মূর্ত হয়ে উঠেছে। এদিক থেকে তিনি প্রেমেন্দ্র মিত্র, সমর সেন প্রমুখদের অনুসারী। তবু এই নাগরিক জীবনের রূপকারদের থেকে আবুল হোসেন স্বাতন্ত্র্যে মণ্ডিত। তাঁর ‘নব বসন্ত’ বিভাগ-পূর্ব যুগে প্রকাশিত কাব্যগ্রন্থ। বিভাগোত্তর যুগে তাঁর কোন কাব্যগ্রন্থ প্রকাশিত হয় নি। এবং বর্তমানে তিনি কাব্যচর্চার ক্ষেত্রে থেকে প্রায় অনুপস্থিত। আবুল হোসেন ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যে বিশ্বাসী। আর এখানেই আহসান হাবীবের সঙ্গে তাঁর মৌল পার্থক্য। আহসান হাবীব সমাজবোধে উদ্বুদ্ধ বলে তাঁর কাব্যে গণচেতনার আভাস পাওয়া যায়। কিন্তু আবুল হোসেনে তা নেই। আঙ্গিকের ক্ষেত্রে আবুল হোসেন কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছেন :

“মাঝে মাঝে মনে হয়
একটু একটু করে এই প্রাণক্ষয়
না করলেই নয়।

দিনে দিনে তিলে তিলে মরে মরে
এই বেঁচে থাক।
এর মানে কী।”

—ঈশা মধ্যবিত্ত

মহাকবি ইসলাম সাম্প্রতিক কালের একজন সুপ্রতিষ্ঠিত কবি। বিভাগ-পূর্ব যুগ থেকেই তিনি বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় কবিতা লিখে আসছেন। তাঁর কাব্য রচনার মধ্যে একটি সুন্দর ক্রমবিকাশের পরিচয় পাওয়া যায়। উল্লেখ্য যে, মহাকবি ইসলাম পূর্ব-পাকিস্তানের একজন প্রতিষ্ঠিত গল্পকাব ও প্রাবন্ধিক। তাঁর গল্প-সংকলন ‘তাল-তমাল’ ও প্রবন্ধ গ্রন্থ ‘সাহিত্যপথে’ যার সাক্ষ্য। এছাড়া গবেষণার ক্ষেত্রে তাঁর দান অবিস্মরণীয়। মধ্যযুগের মুসলিম কবি ‘হেয়াত মামুদ’ তাঁরই গবেষণার অতলাস্ত বিশ্বাস থেকে রক্ষা পেয়েছে। সম্প্রতি ‘লোক-সংস্কৃতি’ নিয়ে গবেষণা কবে আমেরিকার থেকে পি, এইচ, ডি, ডিগ্রী নিয়ে দেশে ফিরেছেন। বর্তমানে তিনি পাক-ভাষাতত্ত্বের অন্ততম কুতী ‘লোকবৃত্ত’ বিশেষজ্ঞ হিসেবে স্বীকৃত। মহাকবি ইসলামের বিভিন্নমুখী প্রতিভার উল্লেখের তাৎপর্য এই যে, বিভিন্ন ক্ষেত্রে তাঁর এই অভিজ্ঞতা ও মননশীলতা তাঁর কাব্যকে পরিণতি দানে সহায়তা করেছে। বিভিন্ন ক্ষেত্রে অভিজ্ঞতার ফলে তাঁর কাব্যে যেমন এসেছে বৈচিত্র্য, তেমনি গবেষক সুলভ মনোভাবাপন্ন হওয়ায় তিনি তাঁর কাব্য নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেছেন।

মহাকবি ইসলামের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘মাটির ফসল’ ১৯৫৫ সালে প্রকাশিত হয়েছে। ‘মাটির ফসলে’র কয়েকটি কবিতায় শিক্ষানবিসের ছাপ পরিলক্ষিত হলেও অধিকাংশ কবিতাই অনবঙ্গ। বিশেষত তাঁর ‘রাজহাঁস’ কবিতাটি পাঠক সমাজের অত্যন্ত প্রিয়।

হিংসা-দ্বेष-জর্জরিত, পরস্পর-লোলুপ একজাতীয় মানুষ সাধারণ মানুষের শাস্ত ও আনন্দময় জীবনে ধ্বংসের প্রাবন এনে দেয়। শিকারী যেমন রাজহাঁস শিকারে সাগর তীরে সঞ্চরণশীল, তেমনি হানাদারেরা মানুষরূপ রাজহাঁস শিকারে সংসার-সাগর তীরে অপেক্ষমান। কিন্তু কল্পনা-চাষী মানুষ আপন কল্পনায় প্রেমপূর্ণ পৃথিবীর স্বপ্ন রচনা করে। সে সসীম ও অসীমের মাঝে মিলন-সেতু রচনার ব্যাপ্ত থাকে। কিন্তু রক্তলোলুপ,

পরস্ব অপহরণকারী শিকারী-মাহুষের শরাঘাতে তার সে স্বপ্নের সেতু, স্নানরের আয়োজন ব্যর্থ হয়ে যায়। কবি ময়হারুল ইসলাম রাজহাঁস রূপকের মধ্য দিয়ে এই ভাবধারাটিকে ‘রাজহাঁস’ কবিতায় ব্যক্ত করেছেন। বর্তমানে তাঁর কবিতা ভাবধারা ও আঙ্গিক উভয় দিক থেকেই পরিণতি লাভ করেছে, তার প্রমাণস্বরূপ নিম্নে দুটি কবিতাংশ উদ্ধৃত করা যাক :

- (১) কি হবে কি হবে বলে', এখানে এমন
এই দৌতো-হাসি হেসে, যেখানে যেমন
প্রয়োজন, ওষ্ঠের ভাষা দিয়ে অপরের মনে
দাগ কেটে। হৃদয়কে চাপা দিয়ে শত আবরণে
যন্ত্র চালিয়ে শুধু সভ্যতার শীর্ষে উদ্ভয়
ভব্যতার মুখোসের দ্বিগ্ন বস্ত্রে ঢেকে ছনয়ন
কি পেয়েছি অথবা কি পাবো বলো : চলো যাই
সেই ভালো চলো ফিরে যাই
যেখানে পাতার ছায়ে সোনার স্বপনমাথা গ্রাম...

—চল ফিরে যাই

- (২) আমার দু'হাত ভরে সেই দান কেন বা নেব না
কণ্টক বিদীর্ণ পথে কেন পা দেব না
যদি আনি ওপারের মেঘ
নরম মাটির বুকে ঢেলে দেবে সবুজ আবেগ...

—চুষনের শেষ লগ্ন : মিলনের প্রথম প্রহর

প্রথম কবিতায় দেখা যাচ্ছে নাগরিক জীবনের কৃত্রিমতায় কবি ক্লান্ত হয়ে, বিরক্ত হয়ে, গ্রামের শান্ত, স্নিগ্ধ, আবহাওয়ায় ফিরে যেতে চান। ফিরে যেতে চান ‘মধুমাখা মধুমতী নদীটির তীরে’। কিন্তু কবি পলায়নবাদে (escapism) বিশ্বাসী নন। রূঢ় বাস্তবতাকে স্বীকার করবার মতো মনোবল তাঁর আছে। স্নানর মুহূর্তগুলো জীবনে খুব বেশী আসে না। সেই স্নানর পেলব মুহূর্তগুলো পেতে হলে যদি ‘কণ্টক বিদীর্ণ পথে’ পা দিতে হয় তবু দিতে হবে কারণ ফলশ্রুতি হিসেবে ‘সবুজ আবেগ’ পাবার সম্ভাবনা আছে। ময়হারুল ইসলামের আর একটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য এই যে, তিনি ভিন্নশৈলীর কবিদের দ্বারা প্রভাবিত না হয়েই নিজস্ব বৈশিষ্ট্যে ক্রমপরিণতির পথে এগিয়ে চলেছেন।

সাম্প্রতিক কালের আর একজন বিশিষ্ট কবি হলেন শামসুর রহমান। তাঁর প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘প্রথম গান, দ্বিতীয় হৃদয় আগে’ ১৯৬০ সালে এবং দ্বিতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘রোজ করোটিতে’ ১৯৬৩ সালে প্রকাশিত হয়েছে। শামসুর রহমান প্রেম ও প্রকৃতি নিয়ে কবিতা লিখেছেন সত্য কিন্তু তাঁর কাব্য প্রতিভা এই কবিতাগুলোর মধ্যে বিধৃত হয়নি। তাঁর বাস্তবনিষ্ঠ কবিতাগুলোই তাঁর কাব্যপ্রতিভার স্বাক্ষর। নিজেকে সমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন এবং সমাজের হাতে আক্রান্ত ভাবার ফলেই শামসুর রহমানের পক্ষে সমাজের স্বরূপ উপলব্ধি সহজ হয়েছে। সমাজের অস্বাস্থ্যকর ও আপাত মনোরম আবহাওয়া বিস্মৃত হতে পারেন নি তিনি, দেখেছেন এর কুৎসিত রূপ, দেখেছেন সুন্দরের ছদ্মবেশে অসুন্দরকে। তাই কখনও তিনি এই ক্লিন্ন পরিবেশকে চিত্রায়িত করেছেন, আবার কখনও ব্যঙ্গ-বিজ্রোহে সমাজের সেই ক্ষত দূর করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর দুটি কাব্যগ্রন্থ থেকে দুটি কবিতাংশ তুলে ধরলেই এই বক্তব্যটি সুপরিষ্কৃত হবে :

- (১) পোষাকের জেল্লা তবু পারে না লুকাতে কোন মতে
বিকৃত দেহে ক্ষত লোবানের ত্রাণ সহজেই
ডুবে যায় প্রাক্তন শবের গন্ধে, নীল আঙ্গুলের
প্রান্ত বিদ্ধ তিনটি দিনের ক্ষমাহীন অন্ধকার।’

—প্রথম গান, দ্বিতীয় হৃদয় আগে

- (২) এ পাড়ার ১৭টি উজ্জ্বল ৫ জন বোবা
৭টি মাতাল আর ৩ জন কালা বেঁচে-বর্তে
আছে আজো দুর্দশার নাকের তলায়। মাঝে মাঝে
হুঁত আঙুর চেয়ে কেউ কেউ তারা বলে থাকে :
“টক সব ঢক—তার চেয়ে তাড়ির ঝাঁঝালো ঢোক
ঢের ভালো, ভালো সেই গলির মোড়ের জলজলে
পানের দোকান আর বাইজীর নাচের ঘুঙুর।”

—রোজ করোটিতে

শামসুর রহমানের কবিতার বিষয়বস্তুতে আছে আন্তরিকতা ও অহুত্বের স্বাক্ষর। কিন্তু প্রকাশভঙ্গীতে এখনও তিনি স্বাভাব্য অর্জন

করতে পারেন নি। রূপক ও প্রতীকের জগৎ আজও তিনি জীবনানন্দ, সুধীন দত্তদের ঘূর্ণাবর্তে পথ ভ্রান্ত। একাশভঙ্গীর ক্ষেত্রে খুল অহুকরণের ফলে তাঁর অনেক কবিতা সম্ভাবনা থাকলেও মহৎ সৃষ্টির পর্যায়ে উন্নীত হতে পারে নি। মনধর্মিতা ও জীবন প্রীতির সঙ্গে একাশ ভঙ্গীর সূঁচ সমীকরণ হলে তাঁর কবিতা অনন্ত সৃষ্টির স্বাক্ষর রেখে যেতে পারবে। তাঁর মধ্যে এ সম্ভাবনা ও শক্তি প্রচুর পরিমাণে আছে।

সানাউল হকের প্রথম কাব্য গ্রন্থ : ‘নদী ও মাছুষের কবিতা’। ৩৯টি কবিতার এই সঙ্কলনটি বের হয় ১৯৫৭ সালে। সানাউল হকের বৈশিষ্ট্য এই যে, তিনি অত্যন্ত আত্মসচেতন কবি। অন্তত তাঁর এই কাব্যটিতে ব্যক্তি-মনের ছাপ স্পষ্টভাবে উপলব্ধি করা যায়। কিন্তু সমাজ ও জীবন সম্পর্কে অভিজ্ঞতার অভাবে তাঁর কাব্যের বিষয়বস্তু বার বার একই বৃত্তে এসে আশ্রয় নিয়েছে। কিন্তু তাঁর দ্বিতীয় ও তৃতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘স্বর্গ অগ্নতর’ ও ‘সম্ভবা অনন্তা’ সম্প্রতি প্রকাশিত হবার পর সানাউল হকের সঙ্গে আবার নতুন করে পরিচয় স্থাপন প্রয়োজন হবে পড়েছে। এই নতুন পরিবেশে তিনি obscurity-র ভুক্ত হয়ে পড়ছেন। অন্তত তাঁর শেষোক্ত কাব্যগ্রন্থ দুটিতে যে ভাবে নতুন রীতি নিয়ে পরীক্ষা নিরীক্ষা করেছেন, তাতে আমরা সত্যিই এক সত্যের মুখ-দর্শন করি। ঘন ঘন কমা, দাড়ি, কোলন, সেমিকোলনের কণ্টকে তাঁর কবিতার গতি প্রতিহত হয়েছে। টেলিস্কোপিক এই রীতিতে কবিতা লেখার পরীক্ষা আরো কয়েকজন কবি করেছেন। জেরার্ড হপকিন্সই প্রথম স্প্রাং রিদমের পরীক্ষাকালীন ছন্দের এই উল্লম্ফন-রীতি আবিষ্কার করেন। এর পরে বাংলা কাব্যে অমিয় চক্রবর্তীর মধ্যে এ-রীতির সার্থক ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য ক্ষেত্রে সানাউল হক এ-রীতি নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেছেন সত্য, কিন্তু এর সার্থকতার ওপর নির্ভর করছে তাঁর কাব্য-সাক্ষ্য।

‘বিশৃংখল প্রান্তর’ হাসান হাফিজুর রহমানের সম্প্রতি প্রকাশিত কাব্য-গ্রন্থ। এলিয়টের ‘Waste Land’ এর সঙ্গে কাব্যটির নামকরণের সাদৃশ্য আছে। কিন্তু লক্ষণীয় যে, এ-কাব্যটিতে এলিয়টের কাব্যের মতো নাগরিক অস্তিত্বের আর্ডরনি, মানির ছঃসহ পীড়া ও বক্ষ্যাত্মক নিদারুণ

জাহ নেই, আছে শুধু আশা, প্রতীক্ষা ও বিশ্বাস। চিত্রকর রচনায় হাসান হাফিজুর রহমান পারদর্শী :

“আমাদের শুকু মূর্তিগুলো অথও এক প্রত্নায় যেন
পবিত্র আজ্ঞানের মত হয়ে উঠলো,
পবিত্র আজ্ঞানের মতো হয়ে উঠলো এক একটি জৈবিক মাহুস।”

‘প্রেমে পড়েছি কৃষ্ণচূড়ার’ কবি মোহাম্মদ মামুন আবেগের প্রাবল্যে কবিতা রচনায় সার্থকতা অর্জন করতে পারেন নি। আবেগকে সংযত করতে পারলে তিনি যে সার্থক কাব্য রচনা করতে পারবেন তার পরিচয় ‘প্রেমে পড়েছি কৃষ্ণ চূড়ার’ কোন কোন কবিতায় দেখা যায় :

“গুনেছিলাম, সে নাকি চাঁদ ভালবাসে
ভালবাসে ফুল, পাখী আর নক্ষত্র-মাহুস-মন।
পুবানো হাঁতহাসে তলিয়ে গেলাম
জিনিয়া ফুলের মতই সে হাসি
যাকে আমি দেখেছিলাম তখন
ছবির তলায় লেখা ছিলো :
‘আমাকে কেউ ভালবাসে না।’”

সৈয়দ আলী আহসানের কাব্য গ্রন্থ ‘অনেক আকাশ’ ১৯৬০ সালে প্রকাশিত। কবি তাঁর এই কাব্যে সমস্ত স্বপ্ন ও বিশ্বাসকে উপেক্ষা করে ব্যক্তি অনভূতিকে রূপ দিয়েছেন :

“যে নায়িকা মূর্ত্যাহত সূর্য্যের দিবসে
অথবা পাণ্ডুর রাত্রে দেহ উন্মোচন
অথবা আকাশ যেন উদ্দাম ঝঙ্কার
স্নায়ু কেন্দ্র উচ্চকিত স-নায়িকা প্রেরণী আমার।”

আদিম বৃত্তি প্রকাশ ভঙ্গিতে কতদূর মাজিত ও সুসমঞ্জস হতে পারে ‘অনেক আকাশে’র উদ্ভূত কবিতাংশটি তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ। ইংবেজী সাহিত্যে সুপরিচয়ের ফলে তাঁর অনেক কবিতায় এজরা পাউণ্ড ও জেম্‌স্‌ জয়েস-এর ছাপ পড়েছে।

‘সামান্য ধন’ আবদুল গণি হাজারীর প্রথম কাব্য-গ্রন্থ। আবদুল গণি হাজারী সমাজ-সচেতন কবি। তাঁর কাব্যে একদিকে যেমন কণায়িত হয়েছে পারিপার্শ্বিক জীবনের সাধারণ রূপ অপরদিকে তেমনি

তাতে যুগ-যন্ত্রণাও অভিব্যক্ত হয়েছে। তিনি নীচুতলার মাহুঘের জীবন নদে ডুব দিয়ে সার্থকভাবে কাব্যবস্তু আহরণ করেছেন :

“বাসের তাঁবুর বুকে ছ’একটি চাষী
কখনো ককিয়ে উঠে নিবিড় নিদ্রায় যায় ফিরে।
গাজনার ঘুম নেই গাজনার চোখে।”

—গাজনা

প্রেম ও প্রকৃতিকে নিয়ে গড়ে উঠেছে মাহফুজুজ্জাহর ‘জুলেখার মনে’র পরিসর। অবশি তাঁর কাব্যে প্রেমের চেয়ে প্রকৃতিরই প্রাধান্য :

“এত ভিড় এই দেশে, এত রূপ রয়েছে ছড়ানো
তুও কবিতা নেই আকাশের খিলানে গম্বুজে।”

— কবিতার স্বপ্নে।

গভীর জীবনবোধ অথবা জীবন-দর্শনের ব্যাপক ক্ষেত্রে নয়, প্রেম ও প্রকৃতির জগতেই মাহফুজুজ্জাহর কল্পনার পক্ষ-সঞ্চালন।

• মাহফুজুজ্জাহ পুঁথি সাহিত্য ও লোক গাথা নিয়ে মাঝে মাঝে কাব্য রচনা করেন। আর এদিক থেকে তিনি ফররুখ আহমদের অনুসারী।

প্রেম ও প্রকৃতিকে অবলম্বন করে যুগ যুগ ধরে কবির। কাব্য রচনা আসছেন এবং আবদুস সাত্তারের ‘বৃষ্টিমুখর’ কাব্য গ্রন্থটিতেও এর ব্যতিক্রম হয় নি। প্রকৃতির অপকল্প সৌন্দর্য ও প্রেমের নভোচারী মহৎ বৃত্তি আবদুস সাত্তারের কবি মনকে মুগ্ধ করেছে। এবং লক্ষণীয় যে, এই প্রকৃতি প্রীতির অনুসঙ্গ হিসেবে তাঁর মনে নাগরিকতার প্রতি বিতৃষ্ণা জেগেছে।

“সেই ভালো ফিরে যাবো গ্রামের নিভূতে
যেখানে মোমের মতো শিয়রে

মায়ের স্নেহ জ্বলে...”

—সেই ভালো

উপমা প্রয়োগে আবদুস সাত্তার সার্থকতার পরিচয় দিলেও হৃন্দের ক্ষেত্রে তাঁর হাত অপরিণত।

একত্রিশটি কবিতার সংকলন ‘উপান্ত’ হাবীবুর রহমানের প্রথম কাব্য গ্রন্থ। কবিতাগুলোতে সাধারণভাবে রোমান্টিক ও সামাজিক

ধারণা ও ব্যক্তিগত আশা-আকাঙ্ক্ষার প্রতিফল দেখা যায়। কবিতায় image ব্যবহারে ও ছন্দ নির্মাণে কৃতিত্বের পরিচয় দিতে ব্যর্থ হওয়ায় ‘উপাস্ত’র অধিকাংশ কবিতাই বক্তব্য সর্বস্ব হয়ে উঠেছে।

আটত্রিশটি কবিতা নিয়ে গড়ে উঠেছে তরুণ কবি সেবাত্ত চৌধুরীর ‘স্বদেশ আমাকে নিসর্গ’-এর কলেবর। এ-কাব্যের কিছু সংখ্যক কবিতায় অপরিণতির ছাপ থাকলেও কয়েকটি কবিতায় কবির বক্তব্য স্বার্থকতা লাভ করেছে। জীবনের সম্ভাবনায় বিশ্বাসই কবি-চিত্তের মুক্তি ঘটিয়েছে শাস্ত্রত আশা ও আশ্বাসের জগতে। তাই কবি বলতে পেরেছেন—

‘নিঃসঙ্গ দুঃখের আর্তি শেষ সত্য নয়।’

পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য-সাহিত্যের এই আলোচনা থেকে আমরা একথা সহজেই বলতে পারি যে, এ-দেশের কাব্য-সাহিত্য দ্রুত পরিণতির পথে এগিয়ে চলেছে। অনেক কবি এখনও পরীক্ষা-নিরীক্ষায় ব্যস্ত আছেন, কলে এখনও তাঁরা আত্মস্থ হতে পারেন নি। তাঁরা নিজ নিজ পথ আবিষ্কার করতে পারলে পূর্ব-পাকিস্তানের কাব্য সাহিত্য যে সমৃদ্ধি লাভ করবে, তাতে সন্দেহ নেই।

সমসাময়িক কবিদের কাব্য নিয়ে পূর্ণাঙ্গ আলোচনা করা সম্ভব নয়। কারণ, তাঁদের অনেকেই পরিপূর্ণ রূপের অভাব। তাঁদের প্রতিভার স্বরূপ উপলব্ধি করতে হলে আমাদেরকে আরো অপেক্ষা করতে হবে। সাহিত্য চলতা ধর্মী। নদীর স্রোতধারার মতই তা’ গতিবান। পূর্বপাকিস্তানের কাব্যতরী বাক ফিরে ফিরে চলেছে। মোহনা এখনও দূরে।

বাংলা সংবাদপত্রের ভাষা :

গত এক দশক

নিরঞ্জন সেনগুপ্ত

রচনাভঙ্গী ও ভাষার দিক থেকে বাংলা দৈনিক সংবাদপত্রগুলিকে রক্ষণশীল বলা চলে। কথাসাহিত্যে যেসব পরীক্ষা হয়েছে তার দ্বারা বাংলা সংবাদসাহিত্য সামান্যই প্রভাবিত হয়েছে। কথাসাহিত্যের জগৎ থেকে সাধু ভাষার প্রায় নির্বাসন ও তার জায়গায় চলতি ভাষার প্রায় একাধিপত্য স্থাপিত হলেও সংবাদপত্রের পৃষ্ঠায় কিছুদিন আগে পর্যন্ত চলতি বাংলার প্রবেশ নিষিদ্ধ ছিল। (যুদ্ধের সময় প্রকাশিত অধুনালুপ্ত “প্রত্যহ” পত্রিকাটি ব্যতিক্রম। এর সংবাদ ও মন্তব্য আগাগোড়া চলতি বাংলায় লেখা হত। শুধু সাধু ভাষাই নয়, এক ধরনের গুরুগম্ভীর চালের তৎসম শব্দ বহুল বাংলাকেই আমরা সংবাদপত্রের উপযুক্ত ভাষা বলে ভাবতে অভ্যস্ত হয়েছিলাম)।

কিন্তু গত এক দশকের কথা যদি আমরা আলোচনা করি তাহলে আমার মনে হয়, দৈনিক বাংলা সংবাদপত্রের পৃষ্ঠায় চলতি বাংলার প্রবেশ এই এক দশকের বাংলা সংবাদসাহিত্যের সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন। স্বাক্ষরিত প্রবন্ধ, ফিচার জাতীয় রচনা, সংবাদ পটভূমি প্রভৃতি ইতিমধ্যে চলতি ভাষার এক্সিকিউটে এলে গেছে। গতানুগতিক রিপোর্টের বাইরের কিছু কিছু বিশেষ ধরনের সংবাদও আজকাল চলতি ভাষায় লেখা হচ্ছে।

এই পরিবর্তন শুধু ভঙ্গীর নয়, বিষয়বস্তুরও। গত এক দশকে সংবাদের সংজ্ঞা ব্যাপকতর হয়েছে, সংবাদপত্রের পৃষ্ঠায় পাঠ্যবিষয়ের বৈচিত্র্য এসেছে। বিষয়বস্তুর এই বৈচিত্র্যই ভাষার বৈচিত্র্যকে অবশ্যস্তাবী করে তুলেছে।

বাংলা সংবাদপত্রের সংবাদ আজকের দিনে কতকগুলি ঘটনার বিবৃতিমাত্র নয়। কোথাও বাৎসরিক মেলা হচ্ছে, আগেকার দিনে

বাংলা সংবাদপত্রে এটা ফলাও করার মত সংবাদ ছিল না—যদি না সেখানে বড় রকমের কোন দুর্ঘটনা বা চূড়িভাঙাতি ঘটত। কিন্তু আজকের দিনে এই মেলাটাই একটা বড় সংবাদ হয়ে ওঠে—যদি তার বিবরণ একটা বিশেষ ভঙ্গীতে উপস্থিত করা হয়। এই বিশেষ ভঙ্গীটি হচ্ছে একটা অভিজ্ঞতাকে অথবা কতকগুলি অমুভূতিকে পাঠকের কাছে পৌঁছে দেওয়ার কৌশল। বলা বাহুল্য, এই ভঙ্গীটি লেখকের নিজস্ব। ফলে এই ধরনের সংবাদ ব্যক্তিগত রচনার আকার ধারণ করতে বাধ্য হয়। যে নৈব্যক্তিক ভাষায় কতকগুলো জ্ঞাতব্য সংবাদ জানিয়ে দেওয়া যায় সেই ভাষায় একটা অভিজ্ঞতাকে লেখকের কাছ থেকে পাঠকের কাছে স্মারিত করে দেওয়া যায় না। এই ব্যক্তিগত রচনার স্বাধীনতাই গত দশ বৎসরে বাংলা সংবাদপত্রে রক্ষণশীলতার গণ্ডী ভেঙেছে এবং শুধু চলতি ভাষার ব্যবহারই নয়, ভাষা নিয়ে পরীক্ষারও কতকটা স্বেচ্ছা করে দিয়েছে।

“রাড় দেশ! তাত্রদগ্ধ দিগন্ত। রোদেপোড়া মাহুয়ের চেহারা। ছোট ছোট নদী, চেউখেলানো মাঠ। এর মধ্যে কি কল্পনা করা যায় হঠাৎ পূর্ববঙ্গের দৃশ্য দেখতে পাওয়া যাবে?”—এইভাবে যে একটি বস্তুর রিপোর্ট আরম্ভ করা যায় একথা ১৫ বৎসর আগে কোন সংবাদপত্র পাঠক চিন্তাও করেন নি। কিন্তু এই ধরনের রিপোর্ট আজকাল সংবাদপত্রে হামেশাই প্রকাশিত হচ্ছে।

সংবাদপত্রগুলির সম্পাদকীয় স্তরের উপর রক্ষণশীলতার প্রভাব অপেক্ষাকৃত বেশী। আজও এই স্তরে চলতি ভাষার প্রবেশ ঘটে নি। কয়েক বৎসর আগে, আনন্দবাজার পত্রিকা ঘোষণা করেছিলেন যে, তাঁরা তাঁদের তৃতীয় সম্পাদকীয় প্রবন্ধটি মধ্যে মধ্যে পরীক্ষামূলকভাবে চলতি ভাষায় লিখবেন। কিন্তু সেই পরীক্ষা চালানো হয় নি। তবে সম্পাদকীয় প্রবন্ধের ভাষা দশ বৎসরে একেবারে অপরিবর্তিত থাকে নি। সম্পাদকীয় প্রবন্ধের মধ্যে শব্দ নিয়ে খেলা করার যৌক, অমুপ্রাস সৃষ্টির চেষ্টা, কাব্যগদ্য অথবা রহস্যপূর্ণ শিরোনাম দেওয়ার প্রয়াস লক্ষ্যণীয়ভাবে বেড়ে গেছে। কোন কোন পত্রিকার কোন কোন প্রবন্ধে আবার “যারা”, “ভারা”, “যাদের”, “ভাদের” প্রভৃতি চলতি রূপের সর্বনাম পদগুলিকে সাধু রূপের জিয়াপদের সঙ্গে মিলিয়ে ব্যবহার করা হচ্ছে।

এই ভাষাবিপ্লবে কিছু কিছু কুফলও দেখা যাচ্ছে। সংবাদের মধ্যে তথ্যের অভাব কখনও কখনও ভঙ্গী দিয়ে ঢাকবার চেষ্টা হয়। মনে আছে, পূজোর আগে ধনীর ঘরে বিলাসবাহুল্যের ছড়াছড়ি আর দরিদ্রের ঘরে নিরানন্দ—এই বিষয়ে “ষ্টাক রিপোর্টার”—চিহ্নিত একটি অত্যন্ত করুণরসাত্মক বর্ণনা পড়েছিলাম। রচনা হিসাবে উৎকৃষ্ট সন্দেহ নেই, কিন্তু সেই বিবরণের মধ্যে স্থানকাল পাত্রের এমন একটিও উল্লেখ ছিল না যার থেকে বোঝা যেতে পারে, এটা নিছক কাল্পনিক কাহিনী নয়, তথ্যভিত্তিক সংবাদ। যা একটা সুখপাঠ্য কাহিনীমাত্র তাকে সংবাদ বলে পরিবেশন করার এই ঝোঁক বাংলা সংবাদপত্রের স্বাস্থ্যের লক্ষণ নয়।

এই ভাষাবিপ্লব প্রয়োগের ক্ষেত্রে কতকটা শৈথিল্য এনে দিয়েছে। গ্রাম্যতাছাড়া, অশালীন ও কচিবিগহিত শব্দও কখনও কখনও ব্যবহৃত হচ্ছে। “ল্যাংমারা” শব্দটি একাধিকবার ব্যবহৃত হতে দেখেছি। “গ্যাড়াকল” শব্দটি সংবাদের শিরোনামায় দেখেছি।

এইসব ক্রটি সত্ত্বেও, অতীতের মত আজও বাংলা সংবাদপত্র নূতন নূতন দানে ভাষার ভাণ্ডার সমৃদ্ধ করে চলেছে। গত দশ বৎসরে বাংলা সংবাদপত্রের কল্যাণে আমরা যেসব বিশেষার্থক শব্দ পেয়েছি তাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য—‘মধুচক্র’, ‘আম দরবার’, ‘দমদম দাওয়াই’। [এই প্রবন্ধে সংবাদপত্র বলতে দৈনিক সংবাদপত্রই বোঝান হয়েছে।]

সাম্প্রতিক বাংলার লোক-সাহিত্য-সংস্কৃতি-চর্চা

নির্মলেন্দু ভৌমিক

● এক ●

ইদানিং ‘লোক’ সাহিত্য, সংস্কৃতি এবং শিল্প সম্পর্কে আমরা, কি পূর্ব কি পশ্চিম—হু’ বাঙলাই খুব খানিকটা সচেতন হয়ে উঠেছি। ব্যাপারটি যে বেশ মনোরম, সে বিষয়েও কোনো সন্দেহ নেই। এবং তারই ফল হিসেবে দেখছি, লোক-সাহিত্য-সংগ্রহ গ্রন্থ প্রকাশিত হচ্ছে, আলোচনা-গবেষণাও চলছে। লোক-শিল্প-সাহিত্য-সংস্কৃতির চর্চা ও সংরক্ষণের জন্তে বিভিন্ন প্রতিষ্ঠানও প্রতিষ্ঠিত হয়েছে এবং হচ্ছে। বিশ্ব-বিদ্যালয়গুলোতেও লোক-সাহিত্য বিশেষ মর্যাদায় অধিষ্ঠিত হয়েছে। শুধু পাঠ্য-তালিকাতেই তা স্থান পায় নি কিংবা প্রকাশনার মধ্যেই তা সীমাবদ্ধ থাকে নি, গবেষণার ক্ষেত্রেও তা স্বীকৃতি পেয়েছে। ‘আকাশবাণী’ এবং বিভিন্ন সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানগুলো একে দিন দিন জনপ্রিয় করে তুলছে। আজ লোক-সংস্কৃতি বিষয়ক পত্র-পত্রিকাও চালু হয়েছে।

এ উত্তম একান্তভাবেই সাম্প্রতিক,—ঐতিহাসিক দিক থেকে বলা চলে, স্বাধীনতা-উত্তর কালে। তার আগে থেকেই যে ধারাটির পত্তন হয়ে গিয়েছিল বিভিন্ন মণীষী এবং সাধারণ লেখকদের হাতে, আমাদের জাতীয়তাবোধ সেই সাহিত্য-কচিকেই যেন আজ পূর্ণতা দিতে চাইছে। কিন্তু, সেই সঙ্গে আজ এ কথাও ভাববার সময় এসেছে যে: আমাদের এই লোক-সংস্কৃতির চর্চা কোন্ পথ ধরে এগোচ্ছে, তার দোষ-গুণ-বিশেষত্ব কি এবং কোথায়; তাকে কি আরো উন্নত করা যায় এবং করতে হলে সে কেমন করে? একথাও অবশ্য মনে রাখব যে, যে উত্তম আজ সাড়া আনল, একদিনেই তা একটি বিশিষ্ট ও সংহত মূর্তি ধরে পূর্ণতা পেতে পারে না।

আমাদের সাম্প্রতিক লোক-সাহিত্য-সংগ্রহ অনেকটাই আমাদের

সাহিত্য-প্রীতির সৌখীন দিক মাত্র। কিন্তু, সেই প্রীতি একটি বিশেষ দৃষ্টির আলোতে সংহত হয়ে, নিষ্ঠার আকারে ফুটে উঠতে পারে নি এখনও। আমাদের অনেক ‘সংগ্রহ’ এবং ‘সমীক্ষা’-র মধ্যে আমরা তাই প্রত্যাশিত পরিমাণে ‘বৈজ্ঞানিক মনোবৃত্তি’র পরিচয় দিতে পারি নি। লোক-সাহিত্য ভালো লাগে, মনে দোলা আনে, সেই প্রীতি-সমুখ আনন্দের বশে বিচ্ছিন্নভাবে বা বিক্ষিপ্ত ভঙ্গীতে ছ’চারটি গান বা গাথাকে সাময়িক পত্র-পত্রিকায় প্রকাশ করে আমাদের দায়িত্ব থেকে আমরা মুক্ত হই। তাতে নিষ্ঠার চেয়ে বিশেষ একটি সাহিত্য-বিলাসই বড়ো হয়ে ওঠে। অধিকাংশ সাময়িক পত্র-পত্রিকায় প্রকাশিত লোক-সাহিত্যের সংগ্রহ এবং সমীক্ষা এ ছাড়া আর কিছুই নয়। যাদের সেই সাহিত্য-প্রীতি আরো একটু গভীর বা ব্যাপক, তাঁরা সাময়িক পত্রের পাতা থেকে তাঁদের ‘লেখা’-কে একটি বইতে ভুলে রাখছেন। এ আরো ভালো। কিন্তু, সাময়িক পত্রের পাতায় যে সংগ্রহ বা সমীক্ষার অপূর্ণতা সহনীয়, অবিকৃত ভাবে বইতেও তা স্থান পেলে লেখককে সমালোচনা সহ্যেতে হবে।

‘বিক্ষিপ্ত’ বা ‘বিচ্ছিন্ন’ ভাব বা ভঙ্গী অনেক লোক-সাহিত্য-সংগ্রহ বা সমালোচনায় আজকাল দেখা যাবে। তার কারণ দুটি। প্রথমতঃ, একটি অঞ্চলকে বিভিন্ন দিক থেকে পূর্ণভাবে প্রতিকলিত করবার জন্ত যে নিষ্ঠা ও আন্তরিকতার দরকার, অনেকেরই তা নেই। দ্বিতীয়তঃ, একটি ‘বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি’ বা দৃষ্টিকোণের অভাব। লোকসাহিত্য যে লোক-সমাজেরই প্রতিফলন, সমাজ ও সাহিত্যের এই যোগাযোগটুকু আবিষ্কারের বোধ-দৃষ্টির অভাব,—কাজেই নিষ্ঠারও অভাব।

অনেকেই বলেন, ‘আমি শুধু সংগ্রহ করে যাচ্ছি। সমীক্ষার ভার গবেষকদের হাতে।’ গবেষক বলেন, ‘উপকরণ পেলে তবে তো গবেষণা। সেই উপকরণে ফাঁক এবং ফাঁকি দুইই আছে সমান ভাবে।’ কাজেই, ব্যাপারটা দাঁড়িয়েছে এই যে যিনিই সংগ্রাহক তিনিই গবেষক। কিন্তু, সব সংগ্রাহকের যেমন সমীক্ষার প্রতিভা নেই তেমনি গবেষকেরাও বা কেমন করে একা একা সব সংগ্রহ করবেন।

সংগ্রাহক যিনি, দেখা যাক, তিনি সংগ্রহ করছেন কেমন করে। যে কোনো গানই সংগ্রহ করার দরকার কি না, এ বিষয়ে তিনি কতখানি

সচেতন ; একটি গানের বা প্রবাদ-বাঁধা-ছড়ার সাহিত্যিক মূল্য এবং সামাজিক-ঐতিহাসিক মূল্যের মধ্যে তফাৎ বোঝার ক্ষমতা তাঁর আছে কি না ; গান বা কথাকে লিখে নেবার সময় বিকৃত করা হল কি না ; যে গান বা কথাকে নেওয়া হল, গায়ক-গায়িকা তার যে ব্যাখ্যা দিচ্ছেন, তাও সঙ্গে সঙ্গে টুকে নেওয়া হল কি না ; যার কাছ থেকে তা সংগৃহীত হল—তাঁর নাম, বয়স, পুরো ঠিকানা লেখা হল কি না ; আনুষ্ঠানিক গান হলে, সেই অনুষ্ঠানের নিখুঁত এবং পর্যায়ধর্মী বিবৃতি গ্রথিত হল কি না ; সহযোগী বাস্তব-বস্ত্র এবং নৃত্যের বর্ণনা ও ছবি এবং পরিশেষে তার স্বরলিপি নেওয়া হল কি না,—এ বিষয়ে সংগ্রাহকের সচেতনতা থাকলে তবেই তাঁকে ‘সংগ্রাহক’ বলা চলবে।

বলা বাহুল্য, এমন করে গান-গাথা-ছড়া-বাঁধা এখনো আমরা সংগ্রহ করতে শিখি নি। আজকের অনেক আলোচনা বা সংগ্রহকে অবলম্বন করে ভবিষ্যতে যদি কোনো নৃতাত্ত্বিক বা সমাজতাত্ত্বিক একটি বিশিষ্ট সিদ্ধান্তে আসতে চান, প্রথমতঃ তিনি আসতে পারবেন না ; দ্বিতীয়তঃ তাঁর ভুল হবে। আমাদের মধ্যে অনেক সংগ্রাহকই প্রত্যক্ষভাবে গ্রাম-জীবনের সঙ্গে জড়িত নই বা গ্রামের স্থায়ী বাসিন্দে নই। অনেকেই হঠাৎ ‘কোনো এক সুন্দর সকালে’ সুযোগ-সাম্যিক গ্রামে গিয়ে হাজির হলাম—এবং ঝটিকাবেগে খানকয়েক গান টুকে নিয়েই কলকাতায় ফিরে এলাম। পরের মাসে বা সপ্তাহে কোনো সাময়িক পত্রের পাতায় তা স্থান পেয়ে গেল এবং ‘ফোকলোরিষ্ট’ বলে লেখকের নাম দৃঢ় হল।

আর সে আলোচনাও কি ! অনেক লোক-সাহিত্য বিষয়ক আলোচনা পড়েছি,—যেন উপভ্রাস বা রোমাঞ্চকর কাহিনী। আলোচকের objectivity আদৌ নেই। তার জন্তে ভয় আর ভাবনা ছুই-ই আছে। ভয় আলোচকের ক্ষমতার অভাবে। ভাবনা,—এই বুকি কঠিন হয়ে যাওয়াতে পাঠক তাকে বর্জন করেন ! এই সব লেখকদের সাধুবাদ দিই, তাঁরা অমন সুখপাঠ্য করে লিখছেন বলে। কিন্তু, যিনি সে আলোচনায় জ্ঞান অন্বেষণ করতে চাইবেন, তিনি হতাশ হবেন। তাঁর মনে হবে, অনেক প্রাসঙ্গিক এবং আবশ্যিক তথ্য তাতে দেওয়া নেই কিংবা একটি গানের পুরোটা প্রকাশিত হয় নি। চারটি কি পাঁচটি গান সম্বল ক’রে বাকী এ ধরনের তথ্যাকর্ষিত ‘লেখা’ লিখতে বলেন, অগত্যা

তুল, অসম্পূর্ণ অথবা কাল্পনিক তথ্যের জলিত ভাবায় পরিবেশন ছাড়া তা আর কী-ই-বা হবে। কাজেই সে পদার্থ না হল ‘সংগ্রহ’ না হল ‘সমীক্ষা’।

আমরা বোশেধ মাসে রাঢ় বঙ্গে বেড়াতে গিয়ে ভাঙ্ক-গান খুঁজি, কিংবা ফাল্গুন মাসে টুঙ্গ-গান। গানের সঙ্গে পরিবেশের ধবর নিই নে। তার নাচের ছন্দ আর সুরের সঙ্গে কথার যোগ খোঁজা নিতান্ত অনাবশ্যক মনে করি। নাচের সঙ্গে বাজছে যে ঢোলটি, তার ঢোলটি ও তালটি আমরা ক’জনেই বা সংগ্রহ করেছি?

গান যদিও বা সংগৃহীত এবং প্রকাশিত হয়, স্বরলিপি কদাচ নয়। প্রথম কথা, সংগ্রাহকরা অনেকেই স্বরলিপি করতে জানেন না। ধারা স্বরলিপি করতে জানেন, তাঁরা সাময়িক-পত্রের কাছ থেকে উৎসাহ পান না। কেননা, ও বস্তু এক ঝামেলা বিশেষ। টেপ রেকর্ডারে গানের সুর কিংবা মুভি ক্যামেরায় নাচের ছন্দ তুলে নিয়ে আসা আমাদের দেশে একটি অকল্পনীয় ব্যাপার। সে সঙ্গতিও বোধ হয় অনেকেরই নেই। এই জন্তে বাঙলার লোকসঙ্গীত বা সাহিত্যের কথার দিকটি তবু ধানিকটা পাই, কিন্তু সুর নিয়ে, গানের গ্রামারের দিক থেকে তার আলোচনা একটিও হয়েছে কিনা, সন্দেহ করি। আজ যদি কোনো ভদ্রলোক হঠাৎ মস্তব্য করেন: বাঙলার লোকসঙ্গীতে সুরের বৈচিত্র্য যত আছে, বিষয়ের বৈচিত্র্য তত নেই, কিংবা তার উল্টোটী,—তবে সে মস্তব্যটিকে সমর্থন অথবা খণ্ডন করবার মতো যথেষ্ট পুঁজি আমাদের হাতে নেই।

সংগ্রাহকের পর গায়কের কথা। অধিকাংশ সংগ্রাহক গায়কও বটেন। কিন্তু, এখানেও সকলের সমান পরিমাণ নিষ্ঠা আছে কিনা, সন্দেহ করা চলে। অনেক লোক-সঙ্গীত শিল্পীর মুখে শুনেছি, গানের অন্তর্ভুক্ত গ্রাম্য-শব্দ বা একটি বিশেষ ধরনের সুরের টানকে কলকাতার মানুষের কানের ও মনের উগযোগী করে নিতে হয়, নইলে সে গানের সমাদর হয় না। রেকর্ডে, রেডিওতে, সাংস্কৃতিক অস্থষ্ঠানের গীত গানে এ ব্যাপারের সমর্থন লক্ষ্য করা যাবে। তার ওপর আর এক কাণ্ড। পাঁচটি লোকসঙ্গীত ভেঙ্গে নিজের মত করে গান রচনা, এবং ‘যার ধন তার নয়, নেপোয় মারে দই’-য়ের মত নিজেই রচয়িতা হয়ে বসা।

পূর্ব ও পশ্চিম—দু’ বাঙলাতেই লোক-সাহিত্য ও সংস্কৃতি সম্পর্কে

চেতনা এসেছে। তবে, পশ্চিমবঙ্গে সে চেতনার প্রকাশ প্রাধান্যতঃ একক এবং ব্যক্তিগত, পূর্ববঙ্গে তা যেন সজীব ও প্রতিষ্ঠানগত। কয়েক বৎসর পূর্বে ভারতবর্ষে যে ‘ইণ্ডিয়ান ফোকলোর সোসাইটি’ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে লোক-সাহিত্য-সংস্কৃতি গবেষণার ক্ষেত্রে তার একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা আছে। এবং সোসাইটির উদ্দেশ্যবলীতে যে ব্যাপক ও বৈজ্ঞানিক চিন্তা ও ভাবনা প্রকাশ পেয়েছে তা অভিনন্দনযোগ্য। তাছাড়া ঢাকার ‘বাঙলা একাডেমী’ প্রকাশিত লোক-সাহিত্য সংরক্ষণ গ্রন্থমালা ও ‘লোক-সাহিত্য’-র পরিশিষ্টে লোক-সাহিত্য সংগ্রহের জন্ত তাঁরা যে সমস্ত নিয়মাবলীর উল্লেখ করেছেন—তাতে একটি সজীব প্রচেষ্টা এবং সে প্রচেষ্টার পেছনে একটি বৈজ্ঞানিক দৃষ্টির আভাস মেলে। ফোক-লাইব্রেরী, ফোক-মিউজিয়াম, ইত্যাদির প্রয়োজনীয়তা আজ সর্বজন স্বীকৃত। বহুদিন আগে পি. ও. বোডিং সাহেব সাঁওতালী ফোক-মেডিসিন সম্পর্কে তথ্যাদি জোগাড় করেছিলেন। বাঙলার বিভিন্ন অঞ্চলের ‘টোটকা’ চিকিৎসা (এবং এ প্রসঙ্গে ঝাড়-ফুক-মন্ত্র) সম্পর্কেও এখন পর্যন্ত তেমন কোনো আলোচনা হয় নি। ফোক-আর্ট এবং ফোক-ড্যান্স সম্পর্কে কিছু কিছু আলোচনা হলেও ব্যাপকতর আলোচনার প্রয়োজন আছে। লোক-ধর্ম সম্পর্কিত আলোচনাও বিস্তৃতির দাবী রাখে।

● দুই ●

গত কয়েক বৎসরে বাঙলা লোক-সাহিত্য সম্পর্কিত যে সমস্ত আলোচনা-গ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছে, তার মধ্যে উল্লেখযোগ্য বইগুলো থেকে আমরা লোক-সাহিত্যের স্বরূপ এবং সংজ্ঞাটিকে উদ্ধার করবার চেষ্টা করব। ডাক্তার শ্রী সুকুমার সেন মশাই তাঁর ‘বিচিত্র-সাহিত্য’ (১৩৬৩) বইটিতে লিখেছেন, “সেই রচনাকে বলব লোকসাহিত্যের অন্তর্গত যার জন্মে বিচার বা শিক্ষার প্রস্তুতি আবশ্যক নেই—না বক্তার পক্ষে, না শ্রোতার তরফে। লোক-সাহিত্য আসলে অগৌরবেয়। অর্থাৎ কোন ব্যক্তি বিশেষের রচনা বলে কোনো ছাপ মারা নেই এতে। এ সাহিত্যের সৃষ্টি কলমের ডগায় নয়, জীবের আগায়।”—পৃঃ ১২২। ডাক্তার সেনের এই সংজ্ঞাটিকে বিশ্লেষণ করলে আমরা পাই ‘তিনটি

প্রসঙ্গ : (ক) বক্তা-প্রোক্তার শিক্ষা-বিজ্ঞা (খ) বক্তা-রচয়িতার ব্যক্তি
বিশেষ হীনতা (গ) মৌখিকতা।

ডাক্তার শ্রী আশুতোষ ভট্টাচার্য মশাই তাঁর ‘বাঙলার লোক-সাহিত্য’
(প্রথম সং ১৯৫৪ ; দ্বিতীয় সং ১৯৫৭) বইটিতে পাশ্চাত্য দেশের বিভিন্ন
সমালোচকদের মতামত আলোচনা করেছেন। তিনি তাঁর আলোচনায়
সমাজ-বিজ্ঞানের দিকটির ওপর বিশেষ জোর দিয়েছেন। তাঁর মতে,
লোক-সাহিত্য “সংহত সমাজের সামগ্রিক সৃষ্টি, ব্যক্তিবিশেষের একক
সৃষ্টি নহে।” লোক-সাহিত্য যে ব্যক্তিবিশেষের একক সৃষ্টি নয়, একথা
সকল দেশের সকল সমালোচকই প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে স্বীকার করে
নিয়েছেন। লোক-সাহিত্যের মৌখিকতার দিকটি ডাঃ ভট্টাচার্যের
আলোচনায় বিস্তৃত হয়েছে। লোকসাহিত্য লিখিত হলে বা না হলে তার
সুবিধে-অসুবিধের কথা তিনি পাশ্চাত্য সমালোচকদের অঙ্গসরণে লক্ষ্য
করেছেন।

* মৌখিকতা, ব্যক্তিবিশেষহীনতা এবং শিক্ষা-বিজ্ঞা—এই তিনটি প্রসঙ্গ
সম্পর্কেই আবার কয়েকটি জিজ্ঞাস্য আছে। প্রথমে মৌখিকতা। একথা
সত্যি, লিখলেই লোক-সাহিত্যের সুর, স্বর, ভাষা, ভঙ্গীর অনেকটা
খোয়া যায় এবং তারই ফলে সাবেকী জিনিস বিকৃত এবং আধুনিক হয়ে
পড়ে। কিন্তু, সেই বিকৃতির সম্ভাবনা মৌখিকতার মধ্যেও রয়েছে,
উপরন্তু রয়েছে বিশ্বস্তির সম্ভাবনা। অবশ্য, যদি সতর্ক গবেষক লিখে বা
রেকর্ড করে নেন কিংবা লোক-সাহিত্য-শিল্পী নিজেই লেখেন, তবে
ভ্রান্তি বা বিকৃতির সম্ভাবনা খানিকটা রোধ করা যায়। কিন্তু, আমার
প্রশ্ন ভিন্ন। আমার প্রশ্ন হল : কোনো লোক-সাহিত্য-শিল্পী (অর্থাৎ
রচয়িতা) যদি ভাগ্যক্রমে বা দুর্ভাগ্যক্রমে লেখা-পড়া জেনে ফেলেন, এবং
সেই মাহুঘটি যদি কাগজে লিখেই কোনো গান বা গাথা রচনা করেন,
তবে তার মৌখিকতা যখন থাকল না, অতএব সঙ্গে সঙ্গে তা লোক-
সাহিত্যের শ্রেণী থেকেও খারিজ হয়ে গেল কি না। আমি একাধিক
লোক-সঙ্গীত রচয়িতাকে জানি,—যাঁরা লামাঙ্গ লেখা-পড়া জানেন ; এবং
হয় তাঁরা লিখে-লিখেই গান রচনা করেন, নয়ত রচনার পর খাতায় লিখে
রাখেন। অথচ, তাই বলে লোকসঙ্গীত হিসেবে তা যে অসমর্থক বা
কৃত্রিম তা মনে হয় না,—ভারে, ভাষায়, ভঙ্গীতে। অতএব, মনে হয়;

মৌখিক বা মৌখিক রূপটির কথা বোধ হয় আপেক্ষিক। আসলে, লোক-সাহিত্য পাঠ্য নয়, শ্রাব্য। দ্বিতীয়তঃ লোকসঙ্গীতের রচয়িতা, গায়ক ও শ্রোতার বেলীর ভাগই নিরঙ্কর বলে মৌখিকতার প্রশ্ন আরো বেলী করে ওঠে। পণ্ডিতেরা বিচার করে দেখবেন, ভাবে-ভঙ্গীতে এবং ভাষায় লোকসাহিত্যের স্বাভাবিক বিশেষত্বগুলো যদি বজায় থাকে তবে লিখিত হলেও তাকে লোকসাহিত্য বলা চলবে কি না?

তারপর ব্যক্তি-বিশেষিকতার প্রশ্ন। লোক-সাহিত্য ‘অপৌরুষেয়’, অথবা কোনো বিশেষ ব্যক্তি তার রচয়িতা নন, একথা যখন বলা হয়, তখন নিশ্চয় আমরা তাকে আক্ষরিক অর্থে গ্রহণ করি নে। একজন কোনো রচয়িতাকে নিশ্চয়ই স্বীকার করতে হবে, নইলে লোক-সাহিত্য তো আর ‘আকাশ-সম্ভব’ নয়। কেউ কেউ আবার বলে থাকেন, গান করতে করতে বহু জনের মিলিত-প্রচেষ্টায়, এক এক জনের রচিত এক একটি কলি নিয়ে লোক-সঙ্গীত সৃষ্টি হয়। এ অল্পমান নিশ্চয়ই স্বীকার্য। কিন্তু এমন মিলিত প্রচেষ্টাতে ক’টি লোক-সঙ্গীত রচিত হওয়া সম্ভব? তা ছাড়া, এমন করে খুচরো গান যদিও বা রচিত হওয়া সম্ভব, ‘গাথা’ রচিত হওয়া সম্ভব নয়। অনেকে বলেন, লোক-সাহিত্য কবে রচিত হয়েছে কেউ জানে না, সমাজে আবহমানকাল থেকে তা চলিত—অতএব ব্যক্তি বিশেষের অহুপস্থিতির অর্থ এটাই। কিন্তু, তবে কি আধুনিক জীবন ও ঘটনা নিয়ে রচিত হচ্ছে যে সমস্ত পল্লীগীতি, তা লোক-সাহিত্য নয়? প্রাচীনতাই কি তা হলে লোকসাহিত্যের একটি বিশেষত্ব হয়ে দাঁড়াচ্ছে না? তারপর বাউল, ভাটিয়ালী গানের কথা। বাউল-ভাটিয়ালী গানকে লোক-সঙ্গীতের অন্তর্ভুক্ত যদিও করা হয়েছে, তবু তাতে আমরা ‘ভণিতা’ পাই। ‘ভণিতা’ তো ব্যক্তি বিশেষিকতার ইঙ্গিত। তা হলেই বলতে হয়, লোক-সাহিত্যে ব্যক্তি বিশেষের যত নাম থাকুক বা না থাকুক, আসলে তাতে ব্যক্তি-মন নেই। স্বভাবতঃই একে বিরোধী ভাবমূলক বলে মনে হবে। আসলে লোক-সাহিত্যিককে সমস্ত সমাজ-মন ও মনস্তত্ত্বকে আয়ত্ত করে, স্বাক্ষরিত করে নিয়ে এমন একটা সর্বজনীন রূপ ও রীতিতে কোটাতে হবে যে, তা একান্ত ভাবেই তাঁর কিছু নয়, যেন সমাজের অন্ত একজন লিখলেও তা ঠিক এমনটাই হত এবং তা ছাড়া অন্য কিছু হত না বা হতে পারত না। তিনি ব্যক্তি-

অমৃত্যুর উৎসটিকে সমাজের দোহে এমন ভাবে প্রসারিত করে দেন যাক কলে তা পোটা সমাজেরই অমৃত্যু হতে পাড়ায়। এই অর্থে, সমাজই লোক সাহিত্যের রচয়িতা।

লক্ষ্য করুন, তা হলে চাই (ক) ব্যক্তি অমৃত্যুতিকে সমাজদোহে প্রসারিত করা (খ) সমাজ ও ব্যক্তির অমৃত্যুতিকে এক ও অভিন্ন হওয়া (গ) অতএব তা প্রকাশের রূপ-রীতি চংও অভিন্ন হয়ে যাওয়া। অর্থাৎ একটি ‘সর্বজনীন রূপ ও রীতি’র কথা এখানে বড়ো হয়ে উঠছে। কী সেই সর্বজনীন রূপ ও রীতি? কী সেই চং, যার ফলে একজন শিখলেও যা হবে, অপর একজন লিখলেও তাই হবে?—আমি এই প্রশ্ন করছি। উত্তরে যদি বলি, লোক-সাহিত্যের সংজ্ঞাটিই সেই চঙের মধ্যে লুকিয়ে আছে, তবে তা কতখানি ভুল হবে?

আমার সম্পাদনায়, কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে দু’এক মাসের মধ্যেই একটি বই বেরুচ্ছে। বইটির নাম “শ্রীহট্টের লোক-সঙ্গীত”। আমি সেই বইয়ের দ্বাদশ অধ্যায়ে লোক-সাহিত্যের সেই সর্বজনীন রূপ ও রীতির দিকগুলোকে লক্ষ্য করেছি। আমার মনে হয়, (ক) ধূয়া ও ‘পুনরাবৃত্তি’ (এই পুনরাবৃত্তি অনেক রকমের—একই গানের বিভিন্ন অংশে; পঙ্ক্তিভেদে; সমভাবার্থক পুনরাবৃত্তি, বিপরীতার্থক পুনরাবৃত্তি, সংখ্যাবাচক পুনরাবৃত্তি) (খ) অর্থহীন পদ, পদসমষ্টি বা বাক্যাংশ দিয়ে পঙ্ক্তির পাদপূরণ (গ) বাক্যগঠনে বিশেষত্ব (ঘ) উক্তি-প্রত্যুক্তি (সর্বজনীন) (ঙ) সাদৃশ্য ও সাঙ্কেতিকতা (চ) বিশিষ্ট উপমা-অলঙ্কারের ব্যবহার (ছ) বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে ধ্বনিপ্রধান, মাত্রাবৃত্ত ছন্দের ব্যবহার—এই সব মিশিয়েই সেই সর্বজনীন রূপ ও রীতি অর্থাৎ চঙটি ফুটে ওঠে! অতএব, আমার বক্তব্য হল, লোক-সাহিত্যের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ণয়-কালে লোক সাহিত্যের চঙটিও লক্ষ্য করতে হবে, যা আমার দু’জন পূজনীয় অধ্যাপকের আলোচনায় ধরা পড়ে নি।

লোক-সাহিত্যের এই সর্বজনীন রীতি বা চঙটি শুধু বাংলাদেশের লোক সঙ্গীতে বা সাহিত্যেই দেখা যাবে না অস্ত্রান্ত্র দেশের লোক-সাহিত্য-সঙ্গীতের মধ্যেও তা দেখা যাবে। এ চঙ বা রীতি বিভিন্ন দেশের এবং বিভিন্ন ভাবার লোক-সাহিত্যিকরা পরামর্শ করে স্থির করেন নি; আসলে এ রীতি শিক্ষাই করতে হয় না; লোক-মানসের সঙ্গেই তা

একাত্মক। কলে, সকল দেশেই তা প্রায় এক। এই জন্তে আমি প্রস্তাব করি, লোক-সাহিত্যের সংজ্ঞার মধ্যে তার সর্বজনীন রীতিটিকেই প্রধান বলে মানা হোক।

লোক-সাহিত্যের মধ্যে শিক্ষা-বিত্তার প্রসঙ্গে বাঙলা দেশের বাউল ভাটিয়ালী গানের কথা এবারে উল্লেখ করি। সকলেই জানেন; বাউল-গান তত্ত্বমূলক এবং সে তত্ত্ব যৌন-যোগাচার ভিত্তিক। আবার কথার দিক থেকে অনেক সময় বাউল-ভাটিয়ালে কোনো তফাৎ নেই। বাউল গান নিয়ে অনেক আলোচনা এবং গবেষণা হয়ে গেছে। কাজেই, বাউল গানের তত্ত্বের মর্মোদ্ধার করতে এক এক সময় বেশ বেগ পেতে হয়। তবে কি তা লোক-সাহিত্য নয়? তত্ত্ব-প্রাধান্য থাকলেও আসলে স্রবের বিশেষত্বই একে লোক-সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত করেছে। তা ছাড়া, সাধারণ মানুষের সম্মুখে গৃঢ়-তত্ত্বমূলক গানগুলো গাওয়াই হয় না। গাইলেও সাধারণ মানুষ সব কথারই অর্থ জানার জন্তে উৎসুক হয়ে ওঠে না। স্রবটাই তাদের কাছে বড়ো।

লোক-সাহিত্যের শাখা-বিভাগ কেমন করা যাবে? ডাক্তার শ্রীমুকুমার সেন মশাই তাঁর ‘বিচিত্র সাহিত্যে’ (১৩৬৩) জানিয়েছেন : “আলোচনার সুবিধার জন্তে দুভাবে লোক-সাহিত্যের শাখা বিভাগ করা যায়। এক, বিষয় হিসেবে : আন্তঃপুরিক, আত্মজাতিক, সামাজিক ও আধ্যাত্মিক, দুই, রূপ অনুসারে : ছড়া, কথা ও গান।” ডাক্তার সেনের বিভাগ দেখে মনে হয়, ধাঁধা ও প্রবাদকে তিনি ছড়া-কথার দলে ফেলেছেন। আবার, একই গান একই সঙ্গে আন্তঃপুরের বিষয়কে অবলম্বন করে আধ্যাত্মিক ভাবকে ফোটাতে পারে। ডাক্তার শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য মশাই তাঁর ‘বাঙলার লোক-সাহিত্য’ বইতে লোক-সাহিত্যের পাঁচটি শাখার উল্লেখ করেছেন : ছড়া, ধাঁধা, প্রবাদ, কথা ও গীতি। কিন্তু, লোক-নাট্য বা ফোক-ড্রামার কথা বলা হয় নি। শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্ত তাঁর *Folklorists of Bengal* (Vol. 1, 1964) গ্রন্থের ভূমিকায় বাংলার লোক-সাহিত্যকে ৯ ভাগে বিভক্ত করেছেন : (১) কথা (২) ছড়া (৩) ধাঁধা (৪) সঙ্গীত ও নৃত্য (৫) প্রবাদ-প্রবচন (৬) বিধান-অহুষ্ঠান (৭) লোক নাটক-যাত্রা (৮) পোষাক বাস্ত-গহনা ও অলঙ্কার নিত্য-প্রয়োজনীয় জব্বাদি এবং (৯) আচার ব্যবহার।

● ভিন্ন ●

ছড়া-কে শুধু লোক-সাহিত্যেরই আদিম শাখা বলা হয় নি,—সাহিত্য-মাত্রেরই আদিম শাখা বলা হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের অসাধারণ রসবোধের অসীম অনুগ্রহে আজ ছড়ার বিভিন্ন দিকগুলো আমাদের আর অজানা নেই। একান্তর বছর আগে রবীন্দ্রনাথ ছেলে-ভুলানো ছড়ার সম্বন্ধে যে রবিকোচিত আলোচনা করে গেছেন, আজ পর্যন্ত তাতে আর কোনো প্রসঙ্গ যুক্ত হতে পারে নি। তারপর, যোগীন্দ্রনাথ সরকারের ‘খুকুমণির ছড়া’-র ভূমিকায় (৮ই আষাঢ় ১৩০৬) রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদীর একটি সংক্ষিপ্ত আলোচনা পাই। তারপর থেকে ছড়া বাঙলা সাময়িক পত্রের পাতায় বহু আলোচিত, সংগৃহীত এবং প্রশংসিত একটি বিষয় হয়ে আসছে।

সাম্প্রতিক ছড়া সংগ্রহ ও আলোচনাগুলোর প্রায় সব কটিই উল্লেখের দাবী রাখে। ডাক্তার শ্রীহরকুমার সেন একটি ছোট নিবন্ধে ছেলে-ভুলানো ছড়ার বিভিন্ন দিককে তুলে ধরেছেন রসিকের মতো। শ্রীচিন্তরঞ্জন দেব লিখেছেন ‘ছড়া ও প্রবচনে পূর্ববঙ্গ’। ডাক্তার শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্যের ‘বাঙলার লোক-সাহিত্য’র দ্বিতীয় খণ্ডটি ছড়া বিষয়ক। আটটি অধ্যায়ে তিনি ছড়ার পরিচয় পূর্ণ করেছেন। অধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত পরিচ্ছেদগুলোর নাম-চয়নে তিনি রসিকজনের পরিচয় রেখেছেন। ‘সাহিত্যিক ছড়া’র আলোচনা তাঁর বইতেই প্রথম দেখা গেল। যে সব জায়গা থেকে ছড়াগুলো সংগৃহীত হয়েছে, তিনি তার নামও দিয়েছেন। তবে, ছড়ার রচনাভঙ্গী, ঠাইল, চিত্র এবং উপমা সম্পর্কে আরো কিছু যেন প্রত্যাশিত ছিল। বিশ্বভারতী থেকে প্রকাশিত নিত্যানন্দ বিনোদ গোস্বামীর ‘ছেলেভুলানো ছড়া’র কথাও উল্লেখ করি।

পূর্ণপাকিস্তানও এ বিষয়ে পিছিয়ে নেই। ‘বাঙলা একাডেমী’ থেকে বের হয়েছে মোহাম্মদ সিরাজুদ্দীন কাসিমপুরীর সম্পাদনায় ‘লোক সাহিত্যে ছড়া’ (বৈশাখ ১৩৬৯)। ছেলেভুলানো ছড়া, খেলাধুলা—আমোদ-প্রমোদের ছড়া এবং বিবিধ ছড়া সম্পর্কে তিনি আলোচনা ও লংগ্রহ প্রকাশ করেছেন। তিনিও স্থানের নাম উল্লেখ করেছেন, তবে বিভিন্ন ছড়ার ‘কথাত্তর’ দেন নি।

ছেলেভুলানো ছড়ার মধ্যে মা ছেলের কর্মজগৎ ও ভাবজগৎ এক স্রুতোয় বঁধা পড়েছে। আমার কেন যেন মনে হয়, ছেলেভুলানো ছড়া যেন মায়েরই এক ধরনের কর্ম সঙ্গীত। মা-ই যেন তাঁর ক্রান্তিকে ভুলতে চান। আঙুল হুলিয়ে হুলিয়ে একই ছড়ার বারংবার আবৃত্তিতে যেন লোক-সমাজের প্রশান্তি ও রক্ষণশীলতার ছবি। মোহাম্মদ সিরাজুদ্দীন কাসিমপুরী তাঁর বইয়ের ১৪ এবং ৩৪ পৃষ্ঠায় যে সমস্ত ছড়াগুলো উদ্ধৃত করেছেন—সেগুলো পড়ে আমার তা মনে হয়েছে। ৮০ পাতায় কুকুর-শকুনির খেলায় যে পুনরাবৃত্তির ছড়া পাই, তাও লোক-মানসেরই রক্ষণশীলতা। ৯৩ পাতায় মাছ-ধরার ছড়া পড়ে প্রান্ত-উত্তর বাঙলার কয়েকটি অপ্রকাশিত ছড়াকে মনে পড়ল। ১৬৬ পাতায় কলার ‘ছড়া’র বাহুড় দেখে ছেলে-মেয়েরা যে ছড়া বলে,

বাহুর বাহুর চৈতা।
মামু কইছে খাইতা ॥
তিলের সিন্নি খাইতা।
তিল লাগে তিতা।
তুমি আমার মিতা ॥

—পৃ: ১৬৬

তার একটি ‘কথাস্তর’ জানি—

বাহুর বাহুর মিতা।
যা খাবি তা তিতা ॥

ওপরে আমি ‘কথাস্তর’ কথাটি ‘পাঠাস্তর’-এর বদলে ব্যবহার করেছি। অনেকেই এবং মোহাম্মদ কাসিমপুরীকেও দেখলাম ‘পাঠাস্তর’ ব্যবহার করেছেন। যে ‘পাঠ’ বা রূপ আগে দ্রুত আছে, অর্থাৎ একদা যা লিখিত হয়েছে, তারই পরিবর্তনকে ‘পাঠাস্তর’ বলা চলে। কিন্তু, যা কোনো দিন লেখায় ধরা পড়ে নি, তার ‘পাঠাস্তর’ হয় কি করে? এর চেয়ে যদি ‘কথাস্তর’ শব্দটিকে লোকসাহিত্যের আলোচনার চালু করা যায়, তবে তা অধিকতর উপযোগী বলে মনে হয়। লোকসাহিত্যের আলোচকেরা কথাটি ভেবে দেখবেন।

সব শেষে উল্লেখ করি অধ্যাপক শিবপ্রসন্ন লাহিড়ীর লেখা ‘সিলেটি ভাষাতত্ত্বের ভূমিকা। (প্রথম সং প্রাবণ ১৩৬৮) বইটির কথা। এটি চট্টগ্রামের বাঙলা একাডেমী থেকে প্রকাশিত। এই বইটির মধ্যে প্রাসঙ্গিক ভাবে কিছু সিলেটি ছড়ার সংগ্রহ আছে।

বাঁধা সম্পর্কে আলোচনা এই তুলনার নিভাস্তই নগণ্য। সাময়িক পত্র-পত্রিকার পৃষ্ঠা থেকে একক বা সমবেত ভাবে বাঁধার সংগ্রহ এখনও প্রকাশিত হয় নি। ডাক্তার শ্রীআনুতোষ ভট্টাচার্য মশাই তাঁর ‘বাঙলার লোক-সাহিত্য’ বইতে এর ভূমিকা করে রেখেছেন এবং কিছু সংগ্রহ ও সমীক্ষা তাতে আছে। তাঁর বইয়ের পঞ্চম খণ্ডে বাঁধার সংগ্রহ থাকবে। বাঁধারও ছড়ার মতো পরিবর্তন হয়েছে। লোকসাহিত্যের একটি বিশেষ শাখা এই বাঁধা আজ সাহিত্যিক বেশ নিয়েছে মার্জিত সমাজের শিশু-সাহিত্যের মধ্যে—শিশুদের সাময়িক পত্রে। ভবিষ্যতের বাঁধা-গবেষক নিশ্চয়ই বাঁধার এই পরিবর্তনকে লক্ষ্য করবেন তাঁদের আলোচনায়।

বাঁধার আলোচনাতেও কয়েকটি বিশেষ দিক লক্ষ্য করা দরকার। বাঁধার মধ্যে সবচেয়ে বড়ো যেটি—সেটি হল ‘বিশ্ময়বোধ’। প্রসঙ্গকর্তার নিজের বিশ্ময়বোধই প্রব্লেম আকারে রূপ পায়। সেই বিশ্ময়বোধের মধ্যে একটি স্তরের রসের বোধও আছে। সেই রসবোধের প্রকাশ বাঁধার রচনাভঙ্গীতে : তার ছন্দে, চিত্রে, অঙ্ককার ধ্বনি ও সহচর শব্দে। পুরুষ ও মহিলার রচা বাঁধার বিষয়ের ও পরিবেশের তফাৎ আছে। বাঁধার কাল্পনিক মাহুষের নামোল্লেখ পাই। তেমনি আছে কাল্পনিক এবং স্মৃতিময় স্থানের নাম। বাঁধার জগৎ বাস্তব জগৎ হয়েও তা অরূপ জগৎ। এখন পর্যন্ত বাঁধা নিয়ে বিশেষ পূর্ণাঙ্গ আলোচনা হয় নি।

বাঙলা প্রবাদ সম্পর্কে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য এবং নির্ভরযোগ্য সংগ্রহ ও আলোচনা হল—ডাক্তার শ্রীমুশীল কুমার দে-সম্পাদিত ‘বাঙলা প্রবাদ’ (প্রথম সং আশ্বিন ১৩৫২ ; দ্বিতীয় সং ভাদ্র ১৩৫৯)। এতে মোট ১১০০টি প্রবাদ সঙ্কলিত হয়েছে। এই বইয়ের আগে পূর্ববর্তী সংগ্রহগুলোর (ইংরিজী ও বাঙলা) উল্লেখ করা হয়েছে পরিশিষ্টে। ভারতের বিভিন্ন ভাষার সঙ্কলিত প্রবাদ-বইয়ের তালিকা এতে আছে। তা ছাড়া, বাঙলা সাময়িক পত্র-পত্রিকায় প্রকাশিত প্রবাদ-সম্পর্কিত আলোচনার পঞ্জীও সঙ্কলিত হয়েছে। এই সব কারণে, ভবিষ্যতের গবেষকরা নতুনতর এবং তুলনাত্মক আলোচনার সুযোগ পাবেন।

লেখক জানিয়েছেন, “আমাদের উদ্দেশ্য প্রবাদের বিস্তৃত অভিধান রচনা নয়, প্রধানত: সুপরিচিত, নির্ভরযোগ্য ও যতদূর সম্ভব সম্পূর্ণ সংগ্রহমাত্র সম্পাদন করা,—যাহা এ পর্যন্ত কোনও মণ্ডলীর মনোযোগ

আকর্ষণ করে নাই।” তিনি প্রবাদ ও ছড়ার ‘সম্পর্ক-প্রসঙ্গে’ মন্তব্য করেছেন : “অধিকাংশ বাঙলা প্রবাদ ছড়ার আকারে প্রচলিত, কিন্তু ছড়া বলিতে এখানে ছেলে-ভুলানো ছড়া অথবা পল্লীগীতির ছড়া বুঝায় না, তাহা বলা বাহুল্য।” তিনি প্রবাদের সংজ্ঞা, উৎপত্তি এবং প্রকৃতি নিরূপণ করেছেন, প্রাচীন কাল থেকে আধুনিক কাল পর্যন্ত লিখিত সাহিত্যে তার প্রবেশের দ্বারা অন্বেষণ করেছেন, বাঙালীর জাতীয়, পারিবারিক এবং সামাজিক জীবনের প্রেক্ষাপটে তার বিচার করেছেন। সবশেষে, সর্বপ্রথম বাঙলা প্রবাদ-পুস্তক উইলিয়ম মর্টন-কর্তৃক সংগৃহীত ‘দৃষ্টান্ত-বাক্য সংগ্রহ’ (১৮৩২ ?) থেকে শুরু করে নিতান্ত আধুনিক কাল পর্যন্ত সংগ্রহ দ্বারা ইতিহাস ব্যক্ত করেছেন। এতে আগে সংগ্রহ কি পরিমাণ হয়েছিল তার পটভূমিকায় বর্তমান বইটির মূল্য নিরূপণ সহজ হবে।

প্রবাদের রচনাভঙ্গী সম্পর্কে তিনি বলেছেন, “প্রায় অনেক বাঙলা প্রবাদেই স্বতঃস্ফূর্ত কোতুক বা ঝাঁঝালো রসিকতার আমেজ আছে, কিন্তু লকল প্রবাদেই যে রঙদার হইবে এমন নয়, এবং অহুপ্রাস মিল প্রভৃতি ইহাকে লোকপ্রিয় করিলেও এগুলি প্রবাদের অপরিহার্য অঙ্গ নয়।” প্রবাদের অন্তর্লীন কোতুক ও রসিকতাকে ডাক্তার দে তাঁর আলোচনায় সরাসরি মন্তব্য স্পষ্ট করেছেন। কিন্তু, অহুপ্রাস-মিলের দিকটি প্রবাদের পরিহার্য কি অপরিহার্য দিক, সে সম্পর্কে অনেকের মনে খটকা লাগতে পারে। প্রবাদ দৈনিক ও সামাজিক প্রয়োজন-বোধেই কথিত হয়ে থাকে। কখন হঠাৎ কোন্ প্রবাদের প্রয়োজন হবে কেউ তা বলতে পারেন না। বিশেষ একটি মনোবৃত্তি-সম্পন্ন মানুষ না হলে হর-হামেশা কেউ প্রবাদও আওড়ান না। এসব ক্ষেত্রে সেই বিশেষ মনোবৃত্তির পোষক প্রবাদের মধ্যেও রসের উপাদান চাই, মনে রাখবার জ্ঞেও ভেমনি অহুপ্রাস-মিলকে অবহেলা করলে চলবে না। গল্প ও পছ প্রবন্ধের প্রসঙ্গে এই কথা আরো বেশী খাটে। তা ছাড়া, যে সমস্ত প্রবাদ কোনো বিশিষ্ট সাহিত্যিকের হাতে তৈরী (যেমন ভারতচন্দ্র, ঈশ্বর গুপ্ত), সে সমস্ত সাহিত্যিক-প্রবাদ যে অনেকটাই মিল-অহুপ্রাস বা শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কার, তা অস্বীকার করবার উপায় নেই। আমার মনে হয়, প্রবাদের এই সাহিত্যিক দিকটি অধিকতর আলোচিত হলে ভালো হয়।

প্রবাদের ভাষা থেকে ভাষাতত্ত্বের কিছু কিছু ইঙ্গিত মেলে। বাঙলায়

প্রবাদের অধিকাংশই আজ আশ্রয় নিয়েছে বৃদ্ধা মহিলাদের কণ্ঠে। মহিলারা রক্ষণশীল। কাজেই তাঁদের কণ্ঠে আশ্রিত প্রবাদগুলো থেকে ভাষার প্রাচীনতর রূপ সন্ধান অসম্ভব নয়। এ বিষয়ে সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন ডাক্তার শ্রীমুকুমার সেন মশাই তাঁর লেখা দুটি প্রবন্ধে : ‘বাঙ্গালায় নারীর ভাষা’ (সাহিত্য-পরিষৎ পত্রিকা, ১৩৩৩; বর্তমানে ‘বিচিত্র সাহিত্য’ গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)। অপরটি ‘Women’s Dialect in Bengali’ (Journal of the Department of Letters, ১৮শ খণ্ড, ১৯২৮)। ডাক্তার দে এই সুন্দর দুটি প্রবন্ধের উল্লেখ করেছেন তাঁর গ্রন্থে, কিন্তু নিজের আলোচনায় তা প্রয়োগ করেন নি। ভবিষ্যতে প্রবাদের সাহিত্যিক বিচার, আলঙ্কারিক এবং ভাষাতাত্ত্বিক আলোচনা যুক্ত হলে সকলেই তাতে আনন্দিত হবেন।

প্রবাদ সম্পর্কে অপর উল্লেখযোগ্য আলোচনা করেছেন ডাক্তার শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য মশাই, তাঁর ‘লোক-সাহিত্য’ (তৃতীয় সংস্করণ) বইটিতে। তিনি মোটামুটি ডাক্তার দে’র অমুসরণে আলোচনা করলেও কয়েকটি দিকের উপর আলো ফেলেছেন। তিনি দার্শনিক সত্য ও প্রবাদের সত্যে পার্থক্য লক্ষ্য করেছেন; ভৌগোলিক ও সাংস্কৃতিক দিক দিয়ে প্রবাদের ভাগ করা যায় কিনা, পাশ্চাত্য লেখকদের অমুসরণে তা জানিয়েছেন; ভারতচন্দ্রের কতকগুলো পদ প্রবাদ-বাক্যে পরিণত হয়েছে,—না ভারতচন্দ্রই কতকগুলো লৌকিক প্রবাদকে একটি সাহিত্যিক রূপ দিয়েছেন, সে সংশয়ের উল্লেখ করেছেন; সাহিত্যিক দৃষ্টিকোণ থেকে প্রবাদের গঠন ও রচনাভঙ্গীকে বিচারের প্রয়াস দেখিয়েছেন।

শ্রীচিত্তরঞ্জন দেবের ‘ছড়া ও প্রবচনে পূর্ববঙ্গ’, অধ্যাপক শ্রীশিবপ্রসন্ন লাহিড়ীর (ঢাকার বাঙলা একাডেমী থেকে প্রকাশিত) ‘সিলেটা ভাষাতত্ত্বের ভূমিকা’র প্রাসঙ্গিক অংশ উল্লেখযোগ্য। বাঙলা একাডেমী থেকেই প্রকাশিত ‘লোক সাহিত্য’, (দ্বিতীয়) (১৩৭০), বইটির প্রবাদের পরিচ্ছেদে কুমিল্লা থেকে সংগৃহীত ১৫৭টি প্রবাদের বর্ণানুক্রমিক সঙ্কলন আছে। এই প্রবাদগুলো পূর্বে সংগৃহীত হয়েছিল কিনা, জানানো হয় নি; আমাদেরও মিলিয়ে দেখার সময় হয় নি। এই সংগ্রহের সঙ্গে প্রবাদ সম্পর্কিত কোনো আলোচনাই নেই।

● চার ●

বাঙলা দেশের ছড়া ও প্রবাদের গবেষণামূলক আলোচনা ও সঙ্কলন প্রকাশিত হয়েছে, কিন্তু ‘গীতি’ ও ‘কথা’র আলোচনা-গবেষণা-সঙ্কলন তেমন হয় নি। একটি-দুটি সংগ্রহ ছাড়া বাকী সবই আংশিকতার লক্ষণাক্রান্ত, গবেষকের দৃষ্টির প্রতিফলন বা নিষ্ঠার ইঙ্গিত তাতে আদৌ নেই। এর কারণ বোধহয়, এই গানের সম্পর্কে আলোচনা করতে গেলে সুরের প্রসঙ্গ এসে যায়; যে সমস্ত গুণীরা ছড়া-প্রবাদের আলোচনা করেছেন, তাঁরা অনেকেই হযত সুরজ্ঞ নন,—কাজেই এ আলোচনায় তাঁরা হাত দেন নি। তা ছাড়া এমনিতেই দেখা যায়, সাধারণ আলোচনা-গুণ্ডা যতো না গবেষণামূলক তার চেয়ে বেশী বিবৃতিমূলক।

গীতি-আলোচনার ধারা কোন খাত বেধে চলা উচিত? এবং এখন পর্যন্ত যে আলোচনার ধারাটি পেয়েছি তার রূপের স্বরূপটাই বা কেমন তর? আমার মনে হয়, ডাক্তার ভেরিয়র এন্ডইন তাঁর “ফোক সংস্ অব ছত্তিশগড়” বইটিতে যে আদর্শ দেখিয়েছেন, তা খুবই বিজ্ঞান সম্মত এবং রসিকোচিত। তিনি একটি মানুষের জীবনকে ‘আদর্শ’ ধরেছেন, তারপর সেই জীবনের ক্রম অনুসরণ করে গানগুলোকে সাজিয়েছেন। এতে সকলের আগে ঘুমপাড়ানী গান এবং সবশেষে শোক-গীতি স্থান পায়। আবার, কতকগুলো আনুষ্ঠানিক গান আছে, যা বৎসরের একটি বিশেষ তিথিতে বা উৎসবে গাওয়া হয়। এগুলোব ‘আদর্শ’ হল একটি বৎসর। বৎসর, মাস ও তিথি অনুযায়ী তা সাজানো চলে। এই দুটি আদর্শ ধরেও যে সব গান বাকী থেকে যাবে, সেগুলোকে আলাদা কবে সাজানো যায়।

বলা বাহুল্য, এই দৃষ্টিতে বিচ্যুত বাংলা লোক-সঙ্গীত সঙ্কলন একটিও আমাদের নজরে পড়ে নি। নিম্নে আমরা কয়েকটি বই নিয়ে এবার আলোচনা করছি। শ্রীচিন্তরঞ্জন দেবের ‘পল্লীগীতি ও পূর্ববঙ্গ’ (১৩৬০) গবেষণাগ্রন্থ নয়, পূর্ণঙ্গ একটি সংগ্রহও নয়। অবশ্য সে দাবী তিনিও করেন নি। তিনি লিখেছেন, “.....আমরা ভূমিকাতাই বলে নিয়েছি, আমাদের গ্রামের মূল উদ্দেশ্য পূর্ব বাঙলার গ্রামে গ্রামে

সারা বছর ধরে যে সব গীতি বা গানের প্রচলন দেখা যায়, তাইই কিছু সঙ্কলন করা। নিতান্ত প্রয়োজন না হলে আমরা সেই গীতি বা গাথা সম্বন্ধে বিশেষ কিছু বলতে চাই না।” (পৃ: ২৩)। কিংবা “আমরা আগাগোড়াই জটিলতার পথ ইচ্ছে করেই এড়িয়ে গেছি।” (পৃ: ২১)। এই মন্তব্যগুলো থেকেই সংগ্রাহকের আলোচনার রীতিকে বুঝতে পারা যাবে।

কিন্তু, সংগ্রাহক যখন “জটিলতার পথ ইচ্ছে করেই এড়িয়ে” গেছেন, আমরা তখন চাইব, সংগ্রহের দিকটিই (অর্থাৎ বিবৃতির দিকটিই) তিনি পূর্ণ করে দিন। তিনি যখন বিশ্লেষণে প্রবৃত্ত হতে চাইছেন না, তখন সঙ্কলনের মতোই পূর্ণতা আনুন। দুদিকই অপূর্ণ থাকলে বই প্রকাশনার সার্থকতা সম্বন্ধে মনে সন্দেহ আসে। তাঁর বইটি তিনটি খণ্ডে বিভক্ত: প্রথম খণ্ড—‘বারমেসে’। দ্বিতীয় খণ্ড—‘সাময়িক’। তৃতীয় খণ্ড—‘অকস্মাত’। ‘বারমেসে’ খণ্ডে নীল-পূজার গান ও অস্থান সম্পর্কে যে বিবরণ আছে, সে গান শিবকে কেন্দ্র করে রচা। কিন্তু শেষে শ্রীকৃষ্ণ বিষয়ক গানও গীত হয়। শিবের প্রসঙ্গে শ্রীকৃষ্ণের অবতারণা কেন হল তার উত্তর লেখকের কাছে চাইব না, কারণ জটিলতার পথ তিনি পরিহার করেছেন। কিন্তু, তাই যদি লেখকের উদ্দেশ্য হয়, তবে ‘ক্ষেত্রব্রত’-র গানটুকুই কেবল শোনালেন কেন, ‘কথা’টুকু বাদ দিয়ে? না কি কেবল ‘গান’ সঙ্কলনই তাঁর উদ্দেশ্য? মাঘমণ্ডলের ব্রতটির বর্ণনা নেই। কেশবতী রাজকন্য়ার গল্পটি (পৃ: ১১১) পূর্ববঙ্গীয় উপভাষাতেই কথিত হওয়া দরকার ছিল। বিষয়ের বিলাস-রীতিও সূচক নয়। বেদে-বেদেনীর গানকেও কেন ‘বারমেসে’র দলে ফেলা হল, বুঝলাম না। বারমেসের পর ‘সাময়িকী’র খণ্ড ধাঁধা লাগায়। আবার ‘অকস্মাত’-এর পর্যায়ভুক্ত গানগুলো বারমেসেও সাময়িকী প্রসঙ্গেই অনেক সময় গীত হয়। ‘রয়ানী’-র গান হিসেবে মনসা-মঙ্গলের অতি পরিচিত কাহিনী নতুন করে সঙ্কলিত হবার দাবী রাখে না—বিশেষত: যেখানে পূর্ণাঙ্গ সঙ্কলন আছে।

ডাক্তার শ্রী আশুতোষ ভট্টাচার্য মশাই তাঁর ‘বাঙলার লোক-সাহিত্য’ বইটিতে লোক-সঙ্গীত সম্পর্কে আলোচনা এবং আলোচনা প্রসঙ্গে কিছু

কিছু সঙ্কলন করেছেন। তাঁর বই আলোচনার, কাজেই সংগ্রাহের দিক থেকে তাঁর বই আলোচ্য নয়। তিনি গানগুলোকে আলোচনার জন্ত এই ভাবে সাজিয়েছেন; আঞ্চলিক, ব্যবহারিক, আনুষ্ঠানিক, প্রেম এবং কর্ম। আমরা জানি না, এটি সঙ্কলন হলেও তিনি এমন রীতির অনুসরণ করলেন কেন। যাই হোক, এই বিভাগ রীতির অনুসরণের ফলে কয়েকটি প্রশ্নও আসে। ‘সারি’ বা ‘ঝুমুর’কে কতোখানি আঞ্চলিক বলা চলে? কেননা, সারি গান পূর্ববঙ্গে বেশী দেখা গেলেও পশ্চিমবঙ্গেও একদা তা গীত হত। ঝুমুর গান কেবল সীমান্ত বঙ্গেই নয়; শ্রীহট্টেও এবং আসামের চা-বাগানের কুলী-কামিনদের মধ্যেও মেলে। এবং সে ঝুমুরের প্রকৃতি আলাদা। লোকসঙ্গীতের মধ্যে ‘হাসির গান’ একটি উল্লেখযোগ্য অংশ। অথচ, এই হাসির গান কোন্ শিরোনামের নীচে স্থান পাবে, সে বিষয়ে তিনি নীরব। পূজাঅনুষ্ঠান ছাড়াও সাধারণ ভক্তিমূলক লোকসঙ্গীত আছে। তাকে কতোখানি ‘আনুষ্ঠানিক’ বলব? তেমনি, ব্যবহারিক ব্যাপার ছাড়াও গান আছে, ইতরপ্রাণী ও পশুকে নিয়ে গান—সেগুলো কোন্ দলে পড়বে? ডাক্তার ভট্টাচার্যের প্রস্তাবিত লোক-সাহিত্যের তৃতীয় খণ্ড, বা লোকসঙ্গীতের আলোচনা, তার সূচী বিজ্ঞাপিত হয়েছে। এই প্রস্তাবিত খণ্ডের বিজ্ঞাপিত সূচীতে ভাটিয়ালী গানের নামোল্লেখ দেখলাম না। ‘রাগ’ ও ‘ধামাইল’ গানের নামও অনুল্লিখিত থেকে গেছে। তেমনি দৃষ্টিকোণেরও পরিবর্তন আছে। ‘লোক-সাহিত্যে’ তিনি বাউল গানকে আলোচনার বাইরেই রেখেছিলেন। প্রস্তাবিত খণ্ডে তা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। কেন এই উদ্যোগ?

ধর্মানুষ্ঠান ও ভক্তিভাবাত্মক লোক-সঙ্গীতকে এক না করাই ভাল। আমার মনে হয়, একান্ত ভাবেই যা ritual-এর অন্তর্গত তাকে ‘ধর্মীয় লোকসঙ্গীত’ (religious folk-songs) এবং যা বিপুল ভক্তিভাবাত্মক তাকে ভক্তিমূলক গান (devotional folk-songs) নাম দেওয়া বোধ হয় সঙ্গত।

লোকসঙ্গীত গীত হবার প্রসঙ্গে ডাক্তার ভট্টাচার্য মন্তব্য করেছেন : “বুদ্ধেরা প্রেম-সঙ্গীত গাহিবে ন’, বিধবাগণও কুমারী ও সখবাদিগের মত ব্যক্তিগত ঐহিক আশা-আকাঙ্ক্ষায়ুক্ত কোন বিষয় সঙ্গীতের ভিতর দিয়া প্রকাশ করিবে না।” (পৃঃ ১৪২, দ্বিতীয় সং.)। একথা সত্যি, পটুমারা

পট দেখানো ছাড়া, কিংবা সাপুড়েরা সাপ খেলানো ছাড়া তাদের গান গায় না; কিন্তু তাই বলে বুড়োরা প্রেমের গান গাইবে না, কিংবা বিধবারা কুমারী মনের আকাঙ্ক্ষাকে প্রকাশ করে গান গাইবে না,—এমন কথা বাস্তব জগতের সঙ্গে মেলে না। আমি বহু গায়িকাকে হাজির করতে পারি, যারা বুড়ী এবং বিধবা,—এবং সব রকমের গানই গেয়ে থাকেন।

এর চেয়েও অসম্পূর্ণ, অক্ষম এবং উল্লেখের সম্পূর্ণ অযোগ্য বই হল—শ্রীকৃষ্ণদেব রায় রচিত ‘বাঙলা লোক-সঙ্গীতের রূপরেখা’ (পোষ ১৩৭০)। বইটি মোট তের বার আমাকে ফাঁকি দিচ্ছে। এর তেরটি প্রবন্ধ এবং গোটা বইটির নামের মধ্যে এমন একটা গাল-ভরা ব্যাপ্তি আছে যে, মহা উৎসাহে অভিনব তথ্য প্রাপ্তির আশায় যেই এক একটি প্রবন্ধ পড়তে গেছি, তেমনি ঠকেছি।

নিষ্ঠাপূর্ণ যে দুটি সঙ্কলনের কথা এবাব উল্লেখ করব, সে দুটিই বাউল গানের। একটি ডাক্তার শ্রীউপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য মশাইয়ের ‘বাঙলার বাউল ও বাউল গান’ (১৩৬৪) এবং অপরটি ডাক্তার শ্রীমতিলাল দাস এবং অধুনা ডাক্তার শ্রীপীযুষকান্তি মহাপাত্র সম্পাদিত ‘লালন গীতিকা’ (কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৫৮)। ডাক্তার ভট্টাচার্যের বই তাঁর দীর্ঘদিনের অনলস সাধনা এবং অনেক শ্রমের ফসল। এতে ৫১৭টি বাউল গান এবং পরিশিষ্টে আরো ১৬টি গান যুক্ত হয়েছে। বাউলিয়া তত্ত্বের পূর্ণাঙ্গ আলোচনা এতে মিলবে। ডাক্তার দাস এবং ডাক্তার মহাপাত্রের বই লালন শাহ্, ফকিরের ৪৬২টি গানের সমাহার। গানগুলোকে একটি সুন্দর রসের দৃষ্টি নিয়ে সাজানো হয়েছে। একদিকে বাউল-তত্ত্বের গানগুলোকে, অপরদিকে বৈষ্ণব-প্রতিবেশে রচা গানগুলোকে ঠাই দেওয়া হয়েছে। পরিশেষে অনেক শ্রম স্বীকার করে ডাক্তার মহাপাত্র একটি ‘অর্থসংকেত’ জুড়ে দিচ্ছেন, যার কলে তার আলোকে গান-গুলোর মর্মোদ্ধার করা সহজতর হয়েছে।

পূর্ব-পাকিস্তানের প্রকাশনা রাজনৈতিক কারণেই দেখতে পাই না। তবু অনেক কষ্ট করে খান দু-তিন বই দেখেছি। তার মধ্যে একটি হল ‘বাঙলা একাডেমী’র ‘লোক-সাহিত্য’ (দ্বিতীয়) (আখিন ১৩৬০)। এমন নয়ন-মোহন সঙ্কলন সত্যিই অনেকদিন দেখিনি। এতে ছ’টি বিষয়ের সঙ্কলন আছে। বর্তমান প্রসঙ্গে আমি শুধু ‘পুঁথিগানের ঘোষা’

এবং ‘নৌকা বাওয়ার গান’-এর উল্লেখ করছি। প্রবাদের কথা আগেই বলেছি। ‘পুঁথিগানের ঘোষা’-র প্রারম্ভে সম্পাদকীয় মন্তব্য: “পুঁথি পাঠ করার সময় পাঠক মাঝে মাঝে পুঁথির ছন্দ ও সুরে যে অতিরিক্ত পাঠ সংযোজন করে, তাহা ময়মনসিংহের কিশোরগঞ্জ এলাকায় ‘পুঁথি গানের ঘোষা’ নামে পরিচিত। সাধারণত পুঁথির কাহিনীর একধেয়েমি দূর করার জন্ত এবং শ্রোতাদের মধ্যে হালকা রস পরিবেশনের উদ্দেশ্যে এই ঘোষা পাঠ করা হয়। কৌতুকময় কাহিনী বা ঘটনাই প্রধানতঃ ঘোষার বিষয়বস্তু। কোনো কোনো ঘোষা গান দীর্ঘও হইয়া থাকে, সেগুলিকে পুঁথিগানের লাষা ঘোষা বলা হয়।” ঘোষা গানের এই ধরনের সংগ্রহ, আমি যতদূর জানি, এই প্রথম। সংগ্রাহকের নাম, ঠিকানা, যার কাছ থেকে তা সংগৃহীত হয়েছে, তাঁর নাম, ঠিকানা, বয়স এবং সংগ্রহের তারিখ উল্লেখের মধ্যে একটি বিশেষ নিয়ম অহুসরণের পরিচয় আছে। তবে, যদি একটি পুঁথির reference দিয়ে খানিকটা অংশ বুঝিয়ে দেওয়া হত, বাঙলা একাডেমীর পরিচালক সৈয়দ আলী আহসান সাহেব তবে অকুণ্ঠ প্রশংসার অধিকারী হতেন। এই বইটি পড়ে যে অভাবটি অহুডব করলাম—তা হল আলোচনার। ভবিষ্যতের সংগ্রহ ও সঙ্কলন গুলোতে তাঁরা যদি একটু বেশী করে আলোচনার আয়োজন করেন, তবে পরিচয় পূর্ণাঙ্গ হয়।

পূর্ব-পাকিস্তান থেকে আরো অন্ত্যন্ত বই বেরিয়েছে। যেমন, মনসুরউদ্দীনের ‘হারামণি’ বইটির সপ্তম খণ্ড। এটির প্রথম দুটি খণ্ড কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে অনেকদিন আগে প্রকাশিত হয়েছিল। তারপর পাঁচটি খণ্ড পূর্ব-পাকিস্তান থেকে বের হয়েছে। হাসান হাবিবুর রহমান এবং আলমগীর জলিল-সম্পাদিত ‘উত্তরবঙ্গের মেয়েলী গীত,’ রওসন ইজদানীর ‘মোমেনশাহীর লোকসাহিত্য’। এই সব বইয়ের একটিও দেখবার সুযোগ আমাদের হয় নি।

লোক-গীতির প্রসঙ্গে ‘গীতিকা’ এবং ‘গাথা’ কথা দুটিরও ব্যাখ্যা দরকার। ইংরেজীতে যা ballad, স্বর্গীয় দীনেশচন্দ্র সেন মশাই তার বাঙলা করেছিলেন ‘গীতিকা’ বলে। মৈমনসিংহ গীতিকা, ‘পূর্ববঙ্গ গীতিকা’ প্রভৃতি তাঁর সম্পাদিত বইয়ে এই নাম খুব চালু

হয়েছে। ডাক্তার শ্রীআণ্ডতোষ ভট্টাচার্য মশাই তাঁর ‘লোক সাহিত্য’ বইটিতে ballad-এর বাঙলা ‘গীতিকা’-ই বহাল রেখেছেন। কিন্তু স্বর্গীয় ডাক্তার শশিভূষণ দাশগুপ্ত খুব সম্ভব তা মানতেন না। কাজেই, কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে যখন ডাক্তার মতিলাল দাস এবং ডাক্তার গীষকান্তি মহাপাত্রের সম্পাদনায় লালনশাহ ফকিরের গান বের হয়, তখন তার নাম রেখেছিলেন ‘লালন গীতিকা’। অথচ, তা ‘ব্যালাড’ নয়।

ডাক্তার শ্রীসুকুমার সেন, ballad-বলতে ‘গাথা’-কে বুঝেছেন। তিনি লিখেছেন, “গাথা মানে যা গাওয়া হয়—গান অথবা ছোট বড় কাহিনী যা গান করা হত। আমাদের দেশে লোক-সাহিত্যের এই রূপটি বিবাহমঙ্গলের অস্থানরূপে সর্বপ্রথম উল্লিখিত হয়েছে, এবং অনেক জায়গায় শেষ পর্যন্ত বিয়ের ব্যাপারে এবং মেয়েলি আচারের মধ্যেই এর অধিকার রয়ে গেছে।” (বিচিত্র সাহিত্য, পৃ: ২০৬)। বিয়ের ব্যাপারে ‘গাথা’ গাইবার রীতি অমূল্যমান করতে গিয়ে ডাক্তার সেন ঋগ্বেদের যুগে পৌছেছেন। “লোক-গাথার দুটো রূপ—কবিতা ও গান। লোক-সাহিত্যের কবিতা প্রথমে দু’ছত্রের হত, তাই এই কবিতার ও তার ছন্দের নাম প্রাকৃতে হয়েছিল গাথা।” (পৃ: ২০৭)। ‘গাথা’-র মধ্যে একটি মেয়েলী চণ্ড আছে। আজো যখন শ্রোতাদের ‘সই’ বলে সম্বোধন করে বাউল গান বা অন্য গান গীত-রচিত হয়, তখন সেই প্রাচীন মেয়েলী চণ্ডটিরই অনুসরণ মেলে।

সম্প্রতি ডাক্তার বহুকুমারী (চক্রবর্তী) ভট্টাচার্যের গবেষণা-গ্রন্থ ‘বাঙলা গাথা কাব্য’ (নভেম্বর ১৯৬২) প্রকাশিত হয়েছে। তিনি ‘গাথা’র সংজ্ঞায় বলেছেন তা “মৌখিক কাহিনীমূলক গীতিকাব্য” (পৃ: ৭)। “সপ্তদশ শতাব্দী হইতে অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে পর্যন্ত গাথা কাব্যগুলি গ্রাম্য সমাজে সুপ্রচলিত ছিল বলিয়া মনে হয়। ঊনবিংশ শতাব্দীতে ইহাদের প্রচলন কিছুটা কমিয়া যায় এবং তখন হইতে অল্প-শিক্ষিত গায়নগণ গাথাগুলিকে লিপিবদ্ধ করিতে থাকেন বলিয়া অনুমান করা যায়, কারণ অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে হইতে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে পর্যন্ত লিপিবদ্ধ গাথার সংখ্যা

সর্বাপেক্ষা বেশী।” (পৃঃ ৮)। শ্রীমতী ভট্টাচার্য গাথাকে কয়েকটি শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন : প্রণয় গাথা, ঐতিহাসিক গাথা, ধর্মোদ্দেশিত গাথা, নীতিকথোদ্দেশিত গাথা, বারমাসী গাথা, আধুনিক গাথা। আধুনিক গাথা-কারদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ হলেন, রবীন্দ্রনাথ, স্বর্ণকুমারী দেবী এবং সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার। গাথার সঙ্গে গানের এবং পাশ্চাত্য গাথার বিশেষ যোগ রয়েছে। শ্রীমতী ভট্টাচার্য আত্মসিদ্ধি দিয়েছেন, ভবিষ্যতে তিনি এ বিষয়ে বই লিখবেন।

আসলে বাঙলা ‘গাথা’ সংকলন যেন দীনেশচন্দ্র সেন সম্পাদিত ‘পূর্ববঙ্গ গীতিকাব্য’-তে এসে স্তব্ধ হয়ে গেছে। সম্প্রতি সাময়িক পত্র-পত্রিকাতে কিছু কিছু গাথা সংকলিত হচ্ছে। ‘লোক সাহিত্য’ (দ্বিতীয়)-এ পেলাম, ‘ছইকা সুন্দরীর পালাগান,’ (নামে ‘পালাগান’ হলেও আসলে গাথা) এবং ‘চম্পাবতী কইন্টার পালাগান’। (দ্বিতীয় খণ্ড)। ‘ছইকা সুন্দরীর পালাগান’ সিলেটের একটি জনপ্রিয় পালাগান। মনে হয়, সিলেট জেলা থেকে আরো ‘পালাগান’ (অর্থাৎ গাথা) সংগ্রহ করে একটি গুচ্ছ করলে তার পরিপূর্ণ রূপটি ফুটে ওঠার সুযোগ পেল। তেমনি ‘চম্পাবতী কইন্টার পালাগান’টির রস দ্বিগুণিত হয়ে গেছে বইয়ের দুটি খণ্ডে এর দুটিঅংশ সংকলিত হবার জন্য। ‘চম্পাবতী কইন্টার পালাগান’ রঙপুর জেলার একটি বহু-চলিত জনপ্রিয় গান। শ্রীহট্ট এবং রঙপুর দু’আয়গায় ‘পালাগান’ এই অভিধা সম্পর্কে আমার একটি বক্তব্য রয়েছে।

রঙপুরের পালাগান-কে ‘পালাটিয়া’ গানও বলে,—কিন্তু সেই একই ‘পালাটিয়া’ গান আবার জলপাইগুড়ি জেলাতে ‘নাট্যকাহিনী’-কে বুঝিয়ে থাকে। ‘পালাগান,’ ‘পালাটিয়া গান’ এবং ‘গাথা’র সম্পর্ক আরো আলোচনার মাধ্যমে পরিষ্কার হওয়া দরকার। শ্রীহট্ট জেলাতেও কি ‘গাথা’ বোঝাতে ‘পালাগান,’ চলিত আছে? কাহিনীমূলক গানকে শ্রীহট্টে ‘লাচাড়ী’ গানও বলা হয়। ‘লাচাড়ী’ এবং পালাগান কি অভিন্ন?

● পাঁচ ●

‘কথা’ বা ‘কাহিনী’ ও লোক-সাহিত্যের একটি বিশিষ্ট দিক। ‘কথা’-র মধ্যেও আছে রূপকথা, ব্রতকথা, ইতিকথা, পুরাকথা। ‘বিচিত্র প্রবন্ধ’, (জুন ১৯৬১) বইটিতে ডাক্তার শ্রীমুকুমার সেন মশাই কথা, রূপকথা, এবং উপকথার মূল নির্ণয় করেছেন। “...‘কথা’ সর্বনামজাত অব্যয়। অর্থ “কেমন করে”। গল্প শুনতে শুনতে এখনকার শ্রোতারা যেমন কৌতূহলপ্রোয়িত হয়ে বলে “তারপর তারপর”। দু হাজার আড়াই হাজার বছর আগেকার শ্রোতারা সেই ভাবাবেশে উদ্ভিক্ত হয়ে বলত “কথা, কথা”। তার থেকে শব্দটি চলিত হয়ে গেল গল্প অর্থে, পদোন্নতিও হল অব্যয় থেকে বিশেষ্যে এবং স্ত্রীলিঙ্গে। তারপরে গল্প বলা অর্থে এর থেকে নামধাতুর সৃষ্টি হল ‘কথায়তি’। ক্রিয়াটি অনতিকাল পরে অর্থ লুপ্তসার করে ক্রি়াধাতুর সমার্থক হয়ে পড়ে।...

‘বাঙলায় লৌকিক কাহিনী অর্থাৎ folk-tale বা fairy-tale অর্থে একদা অপূর্বকথা শব্দটি চলিত ছিল। কালক্রমে লোকমুখে অপূর্বকথা পরিবর্তিত হল অপূর্বকথায়, তারপর অপরূপ কথায়, অবশেষে “অপ” বাদ ত্যাগ করে দাঁড়াল রূপকথায়। অঞ্চল বিশেষের কথ্য ভাষায় এবং সর্বত্র শিশু রসনায় আদি রকায়ের প্রতি বিমুগ্ধতার ফলে শব্দটি দাঁড়িয়েছে উপকথায়।” (পৃ: ২৫৪)

এই মন্তব্য থেকে বুঝি, ডাক্তার সেন (ক) folk-tale এবং fairy tale-এর মধ্যে পার্থক্য করেন নি (খ) রূপকথা এবং উপকথাকে অভিন্ন বলেছেন। ডাক্তার শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য তাঁর ‘লোক সাহিত্য’ বইতে ভিন্ন পথে চারণ করেছেন। তিনি folk-tale এবং fairy tale-এর মধ্যে পার্থক্য লক্ষ্য করেছেন। তাঁর মতে ইংরেজিতে যা fairy-tale, বাঙলায় তা-ই ‘রূপকথা’ “কোন কোন লোক-কথা অতিরিক্ত রোমান্স ধর্মী, কল্পনার স্বপ্নরাজ্যে ইহার স্বাধীন-বিহার করিয়া থাকে, ইংরেজিতে ইহাদিগকে fairy-tale ও বাঙলায় রূপকথা বলা হয়।” (দ্বিতীয় খণ্ড) (পৃ: ৩৭৩)। তাঁর মতে, ‘রূপকথা’ ও ‘উপকথা’ এক জিনিষ নয়। উপকথা বলতে তিনি

“ପଦ୍ମପଦ୍ମୀର ଚରିତ୍ର ଅବଲମ୍ବନ କରିয়া ରଚିତ” (ଗୁ: ୧୮୧) କଥାକେହି ବୁଝିଲେନ । ତିନି ‘ରୂପକଥା’-କେ ଶିଶୁସାହିତ୍ୟ ବଳେ ମେନେ ନିଜେ ନାମାଜ,— ଶିଶୁସାହିତ୍ୟର ଅସ୍ତିତ୍ବ ହିଁ ତିନି ସ୍ବୀକାର କରନ୍ତି ନା ।

ରୂପକଥାର ଏକଟି ସାହିତ୍ୟିକ ଦିକ୍ଷା ଆଛି । ଅତି ଆଧୁନିକ କାଳେ ଅନେକ ସାହିତ୍ୟିକ ପ୍ରଚଳିତ ରୂପକଥାକେ ନିଜେର ଭାଷାୟ ରୂପ ଦିଅନ୍ତି, ନୟତ ରୂପକଥାର ଛାତ୍ରେ ନିଜେର କଳ୍ପନାକେ ଡେଲେ କଥା ରଚନା କରନ୍ତି ; ଏହି ଧରଣର ଏକଟି ଲେଖା ଅନେକଦିନ ଆଗେ ଲିଖିଥିଲେନ ଉପେନ୍ଦ୍ରକିଶୋର ରାୟ ଚୌଧୁରୀ । ‘ଟୁନଟୁନିର ବହି’ (୧୯୦୨) ହେଉ ତା ବେଳେ ଲେଖିଥିଲେ ।

ଏହି ରୂପକଥାର ସଂସ୍କରଣ ଓ ସଂଗ୍ରହ ବର୍ତ୍ତମାନେ ବଢ଼ି କମ । ସା-ଓ-ବା ସଂସ୍କରଣ ହେଉ, ତାହା ଖାଣ୍ଟି ବସ୍ତୁ ନୟ,—ଭାଷାର ଦିକ୍ଷା ଥିଲେ । ଗୁଣ ଗୁଣିତ ହେଉ ସଂସ୍କରଣ କରା କାଳିନ,—କେନା ବାର-ବାର ଶୁଣି ଅଥବା ଡେଇଁ-ରେକର୍ଡ କରିବେ ବାର ବାର ବାଜିବେ ତା ଲିଖି ନିଜେ ହେଉ । ସେ ଶାମେଳା ଅନେକେହି ନିଜେ ଚାନ୍ତି ନା । ଏହି ଶାମେଳା, ସଂଗ୍ରାହକ ବା ସଂସ୍କରଣ ନିଜେର ଭାଷାୟ କାହିଁକି ରୂପ ଦିଅନ୍ତି । ଶ୍ରୀଚିତ୍ରଗୁଣ ଦେବର ‘ପରାଗୀତ ଓ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତ’ (୧୯୩୦) ବହିଟିରେ ସେ କ’ଣ କଥା ବା ବ୍ରତକଥା ଆଛି, ତାହା ଏହି ବ୍ୟାପାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଉ ।

‘ସାମାଜିକ ରାଜ୍ୟର କିମ୍ବଦନ୍ତୀ’ ନାମେ ଏକଟି କାହିଁକି ‘ଲୋକ ସାହିତ୍ୟ’ (ଦ୍ବିତୀୟ) ଗ୍ରନ୍ଥ ହେଉ ପେସେଇ । ଏହି ରଞ୍ଜିତ ଏବଂ ଡାକା ଜେଲା ଥିଲେ ସଂଗ୍ରାହକ । ଡାକା ଜେଲାରୁ ଉପଭାଷାଗତ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ରକ୍ଷା କରେ ଆଲାଦା ଭାବେ ତା ନେଧାନେ ହେଉଛି । ଡାକା ଥିଲେ ପ୍ରକାଶିତ ଆସରକ୍ ସିଦ୍ଧିକୀ ସମ୍ପାଦିତ ‘କିଶୋରଗୁଣେର ଲୋକ କାହିଁକି’ ବହିଟି ଆମି ଦେଖି ନି ।

● ଛନ୍ଦ ●

ଲୋକ-ସଂସ୍କୃତିର ସଙ୍ଗେ ‘ଲୋକ-ନୃତ୍ୟ’ର ସଂଗ ଉପେକ୍ଷ । ଗାନେ ବା କେବଳ ‘ଭାବ’ ହେଉ ଥାଲେ, ନୃତ୍ୟ ସେହି ଭାବେ ନିଜେର ମୂର୍ତ୍ତି ଖୁଞ୍ଜେ ନେଇ । ଏହି ଭାବ ଏବଂ ‘ରୂପ’ ମିଳେଇ ପୁରୋ ରସ । ‘ରୂପ’ ଭାବେରୁ ପ୍ରତିରୂପ । କାହିଁକି ହେ ମନ ଓ ଜୀବନ ଲୋକ-ସଂସ୍କୃତିର ଭାବଜଗତର ଆଡ଼ାଲେ ଥାଲେ, ସେହି ଏକହି ମନ ଓ ଜୀବନ ଲୋକ-ନୃତ୍ୟର ରୂପେର ମଧ୍ୟେ । ଏହି ଶାମେଳା ‘ଲୋକ-ନୃତ୍ୟ’ ବିଚାର କରବାର ସମୟ ଲୋକ-ଜୀବନ ଓ ମାନସେର ପ୍ରୋକ୍ଷାପଟେ ବିଚାର କରା ଦରକାର ।

বাঙলার লোক-নৃত্য নিয়ে কিছু কিছু আলোচনা গ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছে। এক্ষেত্রে সবার আগে যেটি উল্লেখযোগ্য, সেটি স্বর্গীয় গুরুসদয় দত্ত, আই. সি. এস. রচিত 'The Folk Dances of Bengal (1954)। দত্ত মশাই নৃত্যবিদ ছিলেন না,—কিন্তু তিনি লোক-সংস্কৃতিকে আন্তরিক ভালবাসতেন—তার রচনাই এ বিষয়ে সাক্ষ্য দেয়। তিনি বাঙলার লোকনৃত্যের কয়েকটি বিশেষত্ব লক্ষ্য করেছেন এবং তার অন্তর্লীন মনোভাবটি (motive)-কে ভিত্তি করে লোক-নৃত্যের শ্রেণীভাগ করেছেন। সব শেষে, লোকজীবনের দৃষ্টিকোণ থেকেই লোক-নৃত্যকে বিচার করতে চেয়েছেন, তার মধ্যে অল্প কোনো তত্ত্বকে আবিষ্কার করেন নি।

বাঙলার লোক-নৃত্যের যে বিশেষত্ব তিনি খুঁজে পেয়েছেন, মোটামুটি তার রূপরেখা এই : (১) বাঙলার লোক-নৃত্যে বীরত্ব ও কঠোরতার ভাব আছে, কোমলতার অভাব আছে। এর কারণ বোধ হয় বাঙলা-লোক-নৃত্যের কালে তারের ললিত যন্ত্র না বাজিয়ে ঢাক-ঢোল বাজানো হয়, যা ললিত নয়। এমনকি মেয়েদের ব্রত-নাচও ঢাক বাজে। (২) পুরুষের নাচে দেহের উর্ধ্বাংশ এবং মেয়েদের নাচে দেহের নিম্নাংশ অধিক ব্যবহৃত হয় (৩) কেবল বীরভাব বা আধ্যাত্মিকতাই নয়, সমাজের বন্ধনকে সংহতি লোক-নৃত্যে প্রতিকলিত হয়েছে। "Folk dances have a pronounced democratic base and are undoubtedly designed for solidarity, unity and fellowship in the village community among both men and women", (p.21) (৪) পোষাক-পরিচ্ছদ, সাজ-বেশ, অলঙ্কার প্রভৃতির দিক থেকে নিরাভরণ ও অনাড়ম্বর। বাউল আলখাল্লা পরে বটে, তবে তা শত তালি দেওয়া, তাতে দৈন্তাই ফুটে ওঠে। (৫) উন্মুক্ত অথবা তলে বা প্রান্তরেই বাঙলার লোক-নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে।

বাঙলার লোক-নৃত্যের মধ্যে তিনি বিশেষ কয়েকটি মনোভাব (motive) লক্ষ্য করেছেন এবং তারই ভিত্তিতে লোক-নৃত্যকে ভাগ করেছেন। যেমন, যুদ্ধের মনোভাব (সায়বেশে, ঢালী); ক্রীড়ার মনোভাব (কাঠি, লাঠি, খুমুর, খামাইল); আনন্দজনক (বরণ, আরতি); পূর্ণ আত্মপ্রকাশনা (ব্রত নাচ); সামাজিক মনোভাব (বিয়ের নাচ); আধ্যাত্মলোকের সঙ্গে আত্মার আনন্দময় সাযুজ্য (বাউল, মুরশিদী),

আধ্যাত্মিকতা ও আত্মশোধনের মনোভাব (কীর্তন); নীতির মনোভাব (রামায়ণ, সভ্যপীর, সভ্যনারায়ণ, পদ্মপুরাণ, গাজীর গান, মাণিক পীর, শ্লোক, বোলান); সামাজিক মিলন (জারী, দই নাচ); যোগ্যতা পরিচায়ক (ধর্মপূজা, চড়ক); পূজা (মনসা ভালানের নাচ) ইত্যাদি।

কীর্তন গানে যেখানে সবাই ধুলোর গড়াগড়ি দেয়, তার মধ্যে তিনি দেখেছেন গণতান্ত্রিক সাম্যকে। কুমুর নাচে যেখানে সবাই হাত ধরে নাচে, তার মধ্যে তিনি লোক-সমাজের শৃঙ্খলাবদ্ধ দৃঢ়তাকে লক্ষ্য করেছেন। সুন্দরভাবে ছাপা মোট ৮৩টি বিভিন্ন ছবি দিয়ে তিনি তাঁর বক্তব্যকে তুলে ধরেছেন।

এর পর উল্লেখ করি শ্রীশান্তিদেব বোষ লিখিত 'গ্রামীণ নৃত্য ও নাট্য' (১৮৮১ শকাব্দ) নামে বইটির। তাঁর 'বাউল' ও 'বউ নাচে'র আলোচনা (ছবি-সহ) সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করবে। তাঁর বর্ণনা যেমন নিখুঁত ও নিঃশেষ, বিশ্লেষণও তেমনি objective দৃষ্টিতে।

পশ্চিমবঙ্গ সরকারের প্রচার বিভাগ থেকে প্রকাশিত ও পশ্চিমবঙ্গ সরকারী মুদ্রণে মুদ্রিত, নৃত্যবিদ শ্রীমণি বর্ধনের 'বাঙলার লোকনৃত্য ও গীতি বৈচিত্র্য' (জুলাই ১৯৬১) বইটির কথা আমি আগে একবার উল্লেখ করেছি। এই বইটির দ্বিতীয় খণ্ডের নাম হল 'নৃত্যাদ্যায়'! ৭৫ পৃষ্ঠা থেকে ১০০ পৃষ্ঠা—অর্থাৎ মাত্র পঁচিশ পৃষ্ঠার বিস্তারের মধ্যে তিনি ৬৪ রকমের বাঙলা লোক-নৃত্যের কথা বলেছেন: এবং ১০১ পৃষ্ঠা থেকে ১১৬ পৃষ্ঠা অর্থাৎ ১৬ পৃষ্ঠার বিস্তারের মধ্যে কতকগুলো প্রায়-অস্পষ্ট ছবি দিয়েছেন।

শ্রীবর্ধনের আলোচনার মধ্যে একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণের অভাব চোখে পড়ল। তিনি কেবল বিবৃতি দিয়ে গেছেন। কিন্তু, বিবৃতির তথ্যকে অবলম্বন করে কোনো সত্য বা মতবাদে গিয়ে তিনি পৌঁছেতে পারেন নি।

বাঙলার লোক-নৃত্য প্রসঙ্গে কয়েকটি প্রশ্ন মনে জাগে। পুরুষ ও নারীর ভিন্ন ভিন্ন নাচ আছে, কিন্তু শিশুর নাচ নেই কেন? সে কি শিশুর খেলার ছড়ার ছলুনিতে স্থান নিয়েছে? অঞ্চলের ভিত্তিতে যদি লোক-নৃত্যের ভাগ করি, তবে রূপের মধ্যেও তার পার্থক্যকে লক্ষ্য করা যাবে কিনা? অর্থাৎ 'বাউল গান' পূর্ব ও পশ্চিম দু'বাঙলাতেই আছে,

সঙ্গে নাচাও হয় সর্বত্র। ছ বাঙলার নাচের রূপ কি পৃথক? কিংবা, যে বাউল অধিক মুসলমান-ঘেঁষা, আর যে বাউল অধিক বৈষ্ণব-ঘেঁষা (যদিও জানি, বাউলেরা সাম্প্রদায়িক নন) তাঁদের নাচে কি কোনো পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়? ‘সারি গান’ এখন কেবল পূর্বপাকিস্তানেই আশ্রয় নিয়েছে, কিন্তু এককালে পশ্চিমবঙ্গেও তার চলন ছিল। নদী-মাতৃক দেশ বলে পূর্বপাকিস্তানে তার সমধিক চলনের কারণ বুঝি। কিন্তু পূর্বপাকিস্তানে সারি-র সঙ্গে যে নৃত্য তা নদীর তীরে বা বুকে। আঙিনার নাচের সঙ্গে তার পার্থক্য আছে কি?

লোক-নৃত্যের প্রসঙ্গে সবশেষে উল্লেখ করি শ্রীস্বাধনাশ্রমদাশগুপ্তের ‘ভারতের লোক-সংস্কৃতি পরিচয়’ (এক : লোকনৃত্য) বইটির নাম। বইটিতে ভারতের লোকনৃত্যের প্রাসঙ্গিক উল্লেখ ও তালিকা আছে, ছবি দিয়ে তা পূর্ণ করার চেষ্টাও আছে। লোক-নৃত্যের মধ্যে ক্লাসিকতার দিকটিও সেখানে উদ্ঘাটিত হয়েছে।

এইবার লোক-শিল্পের কথা বলি। বহুদিন আগে (১৯৩৯) কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে বের হয়েছিল অজিত মুখোপাধ্যায়ের লেখা ‘Folk Art of Bengal’। তারপর তার দ্বিতীয় সংস্করণও (১৯৬৬) বেরিয়েছে। আমাদের আলোচনার কাল সীমার মধ্যে যদিও এ বইটি পড়ে না, তবু উল্লেখযোগ্য বলে এটির নাম করলাম। লোক-সমাজের পরিবেশ, ধর্মীয় ও সামাজিক দিক, প্রতীকতা এবং স্থাপত্যের দিক নিয়ে তিনি আলোচনা করেছেন। তিনি বাঙলার কাঁথা, বস্ত্রশিল্প, আলপনা, মাটির জিনিস, ধাতুর জিনিস, বাঁশ-বেতের জিনিস, কাঠের জিনিস প্রভৃতি লক্ষ্য করেছেন। ৫৮টি ছবিতে তাঁর আলোচনা সুন্দর হয়ে উঠেছে।

ডাক্তার শ্রীকল্যাণকুমার গঙ্গোপাধ্যায় লিখেছেন ‘বাঙলার লোক-শিল্প’ (১৩৬৮)। অজিত মুখার্জীর বইয়ের সঙ্গে কল্যাণ গাঙ্গুলীর বইয়ের তুলনা করলে দেখি,—অজিত মুখার্জী যেমন বাঙলার লোক-শিল্পের সবদিক স্পর্শ করে সে বিষয়ে বিশেষ আলোচনার আয়োজন করেছেন, কল্যাণ গাঙ্গুলী তেমনি তাঁর বইকে করেছেন কয়েকটি প্রবন্ধের সমাহার। তাঁর বইয়ের প্রবন্ধ-সূচী এই : লোক-শিল্পের পটভূমি। লোক-সংস্কৃতির স্বরূপ। রূপকথা। বাঙলা ও ভারত। পট ও লোক-চিত্র। বাঙলার কাঁথা ও

আলপনা। শাড়ী ও শাড়ীর নক্সা। পুতুল। এই শেষ প্রবন্ধটিই সবিশেষ উল্লেখযোগ্য। ‘মুখবন্ধে’ লেখক তাঁর দৃষ্টিকোণের ব্যাখ্যা করেছেন : “...হয়ত উচ্ছ্বাসেরও কিছু আধিক্য আছে, তবে মূল বক্তব্য প্রত্যক্ষ ও যুক্তি নির্ভর এ কথা বলতে আমার দ্বিধা নেই।”—আমারও নেই।

শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্ত এবং ডাক্তার কে. ডি. উপাধ্যায় সম্পাদিত ‘Studies in Indian Folk Culture (1964) বইটিতে লোক-শিল্পের উপর ৫টি প্রবন্ধ আছে। প্রাসঙ্গিক হবে মনে করে, তার থেকে দু’ একটি প্রবন্ধের নাম করা যায়। যেমন, শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্তের ‘Indian folk-art and craft’ এবং শ্রীচিন্তরঞ্জন দেবের ‘Influence of folk-art on some modern Bengali artists’ ইত্যাদি।

সবশেষে উল্লেখ করি এস. কে. রায় লিখিত ‘The Ritual Art of the Bratas of Bengal’ বইটির কথা।

● সাত ●

লোক-সাহিত্য, সংস্কৃতি, শিল্প ও ধর্ম নিয়ে বিস্তৃত আলোচনাও কিছু কিছু সাম্প্রতিক কালে প্রকাশিত হয়েছে ও হচ্ছে—বাঙলা এবং ইংরেজিতে। সেই সব আলোচনার বিস্তৃত সমালোচনার সুযোগ বা অবসর বর্তমান ক্ষেত্রে নেই। আমি সেগুলোর নামোল্লেখ করেই ক্ষান্ত থাকছি।

‘লোক-শ্রুতি’ বা ‘লোকযান’* (ইংরেজী Folklore-এর বাঙলা) নিয়ে বা তার তথ্যের দিক নিয়ে আলোচনা বাঙলা ভাষায় ৭৬ একটা হয় নি। ‘বাঙলার লোকশ্রুতি’ (১৯৬০) বই খানি নিতান্তই অপরূপ। মাত্র দুটি অধ্যায়ে, রাত্ বঙ্গের ‘শিব ও সূর্য’ এবং ‘সর্প ও পৃথিবী’ ঘটিত কিছু ‘লোকশ্রুতি’ এতে দেওয়া আছে। বইটির নাম ‘রাত্ বঙ্গের লোকশ্রুতি’ হলে ঠিক হত। তবু, রাত্ বঙ্গও এটিতে পূর্ণরূপে উদ্ভাসিত হয় নি। ‘লোকশ্রুতি’র স্বরূপ ও সংজ্ঞা সম্পর্কে লেখক যা বলেছেন, তা সকলে না মানতেও পারেন, কারণ তাহাতে বেশ কিছু ভ্রমাত্মক উক্তি আছে।

* ‘লোকবৃত্ত’-ও বলা চলে। এ সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনাস্থে সিদ্ধান্তে আসা প্রয়োজন। স.

এই ব্যাপারে একটি আঙ-প্রকাশ্য বইয়ের নাম বলি : ডাক্তার শ্রীহরী কুমার করণের ‘সীমান্ত বাঙলার লোকযান’। বইটিতে রাঢ় ও বিহারের সীমান্ত ভূমির লোকযান সম্পর্কে বিস্তৃত সংবাদ পাবো বলে আমরা আশা রাখি।

‘বারমাঙ্গা’ গান বাঙলার এবং ভারতের লোকসঙ্গীতের একটি বিশিষ্ট দিক। এই বারমাসী শেষ পর্যন্ত মঙ্গলকাব্য এবং অত্যাঙ্গ কাব্যধারাকে স্পর্শ করেছে, সকলেই আমরা তা জানি। ডাক্তার শ্রীশিবপ্রসাদ ভট্টাচার্য তাঁর ‘ভারতীয় সাহিত্যে বারমাঙ্গা’ বইটিতে এ বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।

কয়েকজন বিদেশী গবেষক বাঙলার লোকসঙ্গীত সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। সম্প্রতি প্রকাশিত Dr. Dusan Zbavittel-এর ‘Bengali Folk-Ballads from Mymensingh’ (কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়) এ বিষয়ে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। তিনি মৈমনসিংহের গাথাগুলো সম্পর্কে প্রচণ্ড রকমের একটা নতুন কথা না বললেও আলোচনার মধ্যে যে বিশ্লেষণের নৈপুণ্য দেখিয়েছেন objective দৃষ্টিতে, আমাদের সমালোচকদের তা অমূল্যকরীয়। অপর একটি ইংরেজী বই হল Dr. S. R. Das-রচিত ‘Folk Religion of Bengal’। বইটি একটি চটি বই বটে, কিন্তু লেখক যতটুকু দিয়েছেন, তা পূর্ণ। শ্রীশঙ্কর সেনগুপ্ত সম্পাদিত ‘Rain in Indian Life and Lore’ সর্বভারতীয় পটভূমিকায় বিভিন্ন লেখকের লেখা প্রবন্ধ-সমষ্টি। অবশ্য দক্ষিণ ভারত এতে অমূল্য। বিভিন্ন উপজাতীয় মানুষদের দিক থেকে প্রবন্ধগুলো আলোচিত হলে আরো ভালো হত, একথাও সত্যি; কিন্তু, আলোচিত অঞ্চল সমূহের লোকজীবনে ও কৃষিজীবনে বৃষ্টি কি ভূমিকা নিয়ে থাকে, তার বিচিত্র ও চমকপ্রদ খবর এর বিভিন্ন প্রবন্ধে মিলবে। শ্রী সেনগুপ্ত এবং কে. ডি. উপাধ্যায় সম্পাদিত ‘Studies in Indian Folk-culture’ বইটির কথা আগেই উল্লেখ করেছি। এই প্রসঙ্গে শ্রী সেনগুপ্তের ‘Folklore Research in India’ নামে সত্ত প্রকাশিত সংকলিত গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত দু’ একটি ভাষণের উল্লেখ করা যায়। বিশেষতঃ ভূমিকাটি স্মৃত্যপূর্ণ।

পশ্চিমবঙ্গ সরকার কর্তৃক প্রকাশিত শ্রীতারিণীশঙ্কর চক্রবর্তীর ‘বাঙলার উৎসব’ মাত্র ৯৮ পাতার বই। হিন্দু-মুসলমানের ২৬টি

উৎসবের বিবৃতি এতে আছে। বইয়ের নাম এবং বিস্তৃতি দেখলেই বোঝা যায় এ বইয়ের আলোচনা অপূর্ণ হতে বাধ্য। কিছু কিছু ত্রুটির কথা কেন উল্লিখিত হল, কেনই বা অন্তঃসূত্র বাদ পড়ল, বোঝা গেল না।

বাঙলার লোকসঙ্গীতের ভবিষ্যৎ সম্পর্কে নির্দিষ্টায় বলা চলে যে, বিদেশে, যেখানে গ্রাম ও শহর অনেক বেশী ঘনিষ্ঠ সেখানেও যদি গ্রাম্য-জীবন শহরমুখী হবার দরুন লোকসঙ্গীতের ধারা লুকিয়ে না গিয়ে থাকে, তবে আমাদের ভারতবর্ষেও সে রূপ চিন্তা করবার কোনো কারণ নেই। আর বিদেশের তুলনায়, আমাদের গ্রাম অনেক কম শহরমুখী। আসলে, লোক-সঙ্গীতকে যদি 'আপেক্ষিক' দৃষ্টিতে দেখি, তবে এই সন্দেহ ওঠেই না। মার্জিত সাহিত্য ও সঙ্গীতের সঙ্গে চিরদিনই লোক-সঙ্গীতের একটি পার্থক্য থাকবে। সেই পার্থক্যের আপেক্ষিকতাই, গ্রাম জীবন শহরাভিমুখী হলেও, লোক-সঙ্গীতকে বাঁচিয়ে রাখবে। লোক-সঙ্গীতের বিবর্তন মানেই বিস্মৃতি নয়; এবং লোক-সঙ্গীতের সেই বিবর্তনের সময় মার্জিত সঙ্গীতেরও বিবর্তন হবে, কাজেই ফারাক থেকেই যাবে। সেই ফারাকটাকেই তখন লোক-সঙ্গীতের স্বরূপ বলে মেনে নিতে হবে।

বাংলা নাটক :

পত এক দশক

পবিত্র সরকার

১.

‘মাহুকের অভিব্যক্তির ইতিহাস ধারাবাহিক, কিন্তু সমালোচক জাতীয় জীবনের দরকারে তার উপর নানা অরিপকর্ম চলে। মূলত তারই উদ্দেশ্যে ‘যুগবিভাগ’ নামক কিস্তিত ব্যাপার নিষ্পন্ন হয়ে থাকে। ‘যুগ’ জিনিসটা প্রায়ই দিগ্ভ্রান্ত করে, আর আমাদের সুবিধার জন্য মানবসংস্কৃতির স্রোত কেবল বাঁক নিয়েই চলে এমনও নয়! সাম্প্রতিক বাংলা নাটকের আলোচনায় তাই ১৯৫০ থেকে ১৯৬৪ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত সময়খণ্ডকে নিয়ে একটু বিব্রত হয়ে পড়তে হয়। এই চৌদ্দ বৎসরের মধ্যে থেকে আভিধানিক অর্থে ছাড়া অন্য কোনো গভীরতর অর্থে একটি যুগ উদ্ধার করা অসম্ভব। বাংলা নাটকের ক্রমপ্রকাশমান আয়োজনে ১৯৫০ সালটির তেমন কোনো ভূমিকা আছে কিনা সন্দেহ, বরং এই বছরটি বাংলা নাটকের চলতি ধারার আড়ালে কখন অপহৃত হয়েছে কেউ লক্ষ্যই করে নি। সুতরাং কাজের সুবিধার জন্য ঐ তথাকথিত চলতি ধারার উৎসটি অসুধাবন করা যায়। উনিশ শো পঞ্চাশের আগে বাংলা নাটক যে নিকটতম বাঁকটি নিয়েছে সেখানে গিয়ে পৌঁছলেই আজ এই উনিশ শো চৌষটি পর্যন্ত বাংলা নাটকের গতিবিধির স্পষ্ট ধারণা করা যাবে। কেন না এই সময়ের মধ্যে বাংলা নাটক আর নতুন কোনো বাঁক নেয় নি, বরং সেই পূর্ববর্তী বাঁকের সম্ভাবনাগুলিকেই আরো বিস্তৃত করেছে। নাটকের বিষয়গত বৈচিত্র্য বেড়েছে কিনা বলা শক্ত, তবে অভিনয়ের উৎসাহ, প্রয়াস ও সিদ্ধি বেড়ে গেছে বহুলপরমাণে।

২.

১৯৪৪ সালে নাট্যকার বিজন ভট্টাচার্য, ‘নবান্ন’ নাটক, এবং গণ-

নাট্য সংঘ—এই তিনটি ব্যক্তি বস্তু ও প্রতিষ্ঠানের যোগে বাংলা নাটকের সেই বহুত্ববিশিষ্ট এবং সর্বাপেক্ষা গৌরবময় দিক্‌গনিত্ববর্তন ঘটেছিল। বলা বাহুল্য, বাংলা নাটকের এই জন্মান্তর আকস্মিক নয়। পেশাদার রঙ্গমঞ্চে রোমান্সের অপ্রবিশ্বলতা, বা ঐতিহাসিক আন্দোলনের তখন অভ্যস্ত ছরবস্থা। যুদ্ধের প্রবল ঝাঁকুনি দেশের চৈতন্যকে নাড়া দিতে-না-দিতেই এসেছে দুর্ভিক্ষ, এবং ঐ দুর্ভিক্ষে ‘নবান্ন’র ব্যাকুল আকাঙ্ক্ষাকে কিছুতেই রোধ করা গেল না। বিজন ভট্টাচার্যের আরেকটি নাটক, ‘জবানবন্দী’, হরীন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়ের ‘Queue’ নামে Skit, দিগন্ত বন্দোপাধ্যায়ের ‘অভিযান’ নামে ছ-দৃশ্য-সম্বল নাটিকা [যা পরে ‘দীপশিখা’ নাম দিয়ে পরিবর্তিত করা হয়], বিনয় ঘোষের ‘ল্যাবরেটরি’, মনোরঞ্জন ভট্টাচার্যের ‘হোমিওপ্যাথি’ ইত্যাদির অভিনয় দিয়ে নবনাট্যেব অকুণ্ঠ অগ্রগমন সূচিত হয়েছিল। গণনাট্য সংঘ প্রতিষ্ঠান হিসাবে যুগবদ্ধ হয়েছে তার পরে, চীন প্রভৃতি দেশের People’s Theatre-গুলির আদর্শে; এবং ‘নবান্ন’ নাটকই গণনাট্য আন্দোলনকে সংঘবদ্ধ করে। তার আগে অসংগঠিতরূপে গণনাট্য সংঘ ছিল ‘ক্যাসিবিরোধী লেখক ও শিল্পী’ সংঘের সাংস্কৃতিক শাখা।

১৯৪৪ সালে যার শুরু, যার প্রচণ্ড উদ্বোধন। প্রায় সমস্ত দেশে সঞ্চারিত হয়েছে, ১৯৫০-এ সেই প্রতিষ্ঠান দ্বিধাগ্রস্ত, শিথিলবদ্ধ, প্রায় কিংবদন্তীতে পর্যবসিত। তার তিন বছর আগে যে রাজনৈতিক ঘটনা ঘটেছে তার মানবিক গুরুত্ব সাত বছর আগেকার মহন্তরের চেয়ে কম নয়। দেশ-বিভাগের প্রচণ্ড অভিঘাত বাংলা দেশেব সংস্কৃতিকে বিভক্ত করে দিল, সংস্কৃতির ভিত ধরে নাড়া দিল বলা চলে—কিন্তু এ দুঃখ আমাদের কিছুতেই যাবে না যে, ঐ দারুণ বিপর্যয়ের মধ্যে গণনাট্য বাংলার মানুষকে কোনো আশ্বাসই দিতে পারল না। না রচিত হল উদ্ঘাদনাকর নতুন নাটক, না দেখা গেল বিপ্লবী অভিনেতা। সলিল সেনের ‘নূতন ইছদী’ (১৯৫১-তে প্রকাশিত) যাওবা একটু উচ্চারণ নিষে এল, তার আবেদন কলকাতার সংকীর্ণ দর্শক সমাজকে ছাড়িয়ে সারা দেশে বিস্তৃত হতে পারল না। এবং এই সাতচল্লিশেরই অপেক্ষাকৃত উজ্জলতর ঘটনা, স্বাধীনতা লাভ, তা-ও কোনো সফল নাটকে তেমন সাগ্রহে অভ্যর্থনা পেল না। কিছু অকালকুয়াণ্ড নাটক লেখা হয় নি তা নয়, কিন্তু তা

নাট্যকার বা স্বাধীনতা কিছুই সম্মান বাড়ায় নি। উনিশ শো সাত-চল্লিশের দারুণ সম্ভাবনা বাংলা উপজ্ঞাসে যেমন, নাটকেও তেমনি নিফল হয়ে রইল। সংস্কৃতির এই ভয়াবহ বক্ষ্যাত্ত্বের ক্ষমা আছে কি না সন্দেহ।

৩.

উনিশ শো পঞ্চাশ, এবং তার পরবর্তী এই তেরো-চৌদ্দ বছর বাংলা নাটকের সেই লক্ষ্যচ্যুতির ইতিহাসই ক্রমশ বিস্মৃত হয়ে চলেছে। লক্ষ্যচ্যুতি নয় তো কী? নবনাট্য আন্দোলনের মধ্য থেকে আন্দোলন ব্যাপারটা ধসে গেল এবং একটি ঘনিষ্ঠ সংহত প্রচেষ্টা টুকরো টুকরো হয়ে অসংখ্য প্রায়ই-উদ্দেশ্যহীন প্রয়াসে গিয়ে পৌঁছল। এ প্রসঙ্গে পাঠকদের সবিনয়ে নিবেদন করি যে, নাটক বলতে ব্যক্তিগতভাবে আমি বুঝি, যা মঞ্চে দেখা যায়, যে-বস্তু ছুটি মলাটের বন্ধনে পাঠযোগ্যরূপে বাঁধা পড়ে আছে সে-বস্তু নয়। একথা অবশ্য ঠিক যে নাটকের অভিনেয়ত্ব একদিনে যাচাই করা যায় না, আজকের নাটক প্রায়ই কুড়ি-পঁচিশ বছর পরেকার প্রযোজক-পরিচালক-অভিনেতার প্রতীক্ষা করে—যেমন হয়েছে রবীন্দ্রনাথের ‘রক্তকরবী’র ক্ষেত্রে। যাই হোক, এই চৌদ্দ বছরের বাংলা নাটকের, অর্থাৎ মূলত অভিনীত বাংলা নাটকের পর্যালোচনা করতে গিয়ে সর্বত্রই প্রায় একটি অরাজকতার ছবি চোখে পড়ে। গণনাট্য সংঘের সফলতা কয়েকটি নাট্যপ্রতিষ্ঠান অংশীদার হিসাবে ভাগ ভাগ করে নিয়েছেন। ১৯৫০ নাগাদ দেখা দিয়েছে আজকের গৌরবোজ্জ্বল ‘বহুরূপী’ সম্প্রদায়। বিজ্ঞান ভট্টাচার্য প্রধানত নিজের নাটক সম্বল করে অধুনাগুপ্ত ‘ক্যালকাটা থিয়েটারে’র পত্তন করেছিলেন। শেক্সপীয়ার-পসরা নিয়ে ‘লিটল থিয়েটার গ্রুপ’ দেখা দিয়েছিলেন উনিশ শো সাতচল্লিশেই, যদিও প্রথম দিকে এ দলের নাম ছিল ‘Amateur Shakespeareans’। ১৯৫৮-তে Mass Theatre বা Free Theatre-এর আদর্শ ডি. এন. মিত্র স্কোয়ারে নিবেদিতা দাসের ‘শৌভনিক’ গণ-রংমহলের প্রবর্তন করেন এবং ষাট সালে এ দলের ‘মুক্ত-অঙ্গন’ রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠা হয়। সুধী প্রধান ১৯৫৭ নাগাদ ‘অচলায়তন’ নাট্য প্রতিষ্ঠানে যোগ দেন। ‘বহুরূপী’ ছেড়ে সবিতাব্রত দত্ত ‘রূপকার’ সম্প্রদায় গড়ে তোলেন। ‘ক্যালকাটা থিয়েটার গ্রুপ’ এই সেদিন লুপ্ত হয়েছে, ‘অচলায়তনেরও সচলতার কোনো লক্ষণ

দেখা যাচ্ছে না। কিন্তু অবশিষ্ট দল কটি—অর্থাৎ ‘বহুরূপী’, ‘লিটল থিয়েটার গ্রুপ’, ‘শৌভনিক’ এবং অধুনাখ্যাত ‘রূপকার’—এদের অভিনয়ের তালিকাটি দেখলেই এই চৌদ বছরে বাংলা নাটকের ভয়াবহ দৈন্তদশা চোখে পড়বে। কথটা শুনে অবাক লাগবে, কিন্তু আসলে এটি একটি বিপজ্জনক সত্য। ‘বহুরূপী’ কেবল তুলসী লাহিড়ীর ‘পথিক’, ‘হেঁড়া তার’, মন্থন রায়ের ‘ধর্মঘট’, গঙ্গাপদ বসুর ‘অংশীদার’, শঙ্কু মিত্রের ‘উলুখাগড়া’ এবং সাম্প্রতিক কালে অর্থহীন ‘কাঞ্চনরঙ্গ’ নাটকে মাত্র সমসাময়িক নাট্যকারের শরণাগত হয়েছেন। আর এঁদের বাকী নাটক ? ‘বিভাব’ নামে সুপরিচালিত কাবুকি ধরনের নাটকটিকে বাদ দিলে—‘চার অধ্যায়’—রবীন্দ্রনাথ ; ‘সেদিন বঙ্গলক্ষ্মী ব্যাঙ্কে’—চেখভ ; ‘দশচক্র’—ইব্‌সেন ; ‘রক্তকরবী’—পুনশ্চ রবীন্দ্রনাথ ; ‘পুতুল খেলা’—পুনশ্চ ইব্‌সেন , ‘ডাকঘর’, ‘মুক্তধারা’, ‘বিসর্জন’, ‘রাজা’—নিরন্তররূপে রবীন্দ্রনাথ ; ‘রাজা ওয়েদিপাউস’—সোক্রেটস। লিটল থিয়েটার গ্রুপ : প্রথমে শেক্সপীয়র, তারপর বার্নার্ড শ ; ‘রাশিয়ান কোয়েশ্চন’—আর্থার সিমন্ড ; বাংলা ‘মার্চেন্ট অব ভেনিস’, ‘ম্যাকবেথ’—শেক্সপীয়র ; ‘অচলায়তন’, ‘কালের যাত্রা’, ‘তপতী’—রবীন্দ্রনাথ ; ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’, ‘একেই কি বলে সভ্যতা’—মধুসূদন ; ‘নীচের মহল’—গোর্কী ; ‘গোট্‌স’—ইব্‌সেন ; ‘গোরা’, ‘বাঁশরি’, ‘মুক্তির উপায়’, ‘রাজা’, ‘রাজা ও রানী’—রবীন্দ্রনাথ । এবং সাম্প্রতিককালে রূপকারও প্রতিষ্ঠা অর্জন করেছেন ‘কালের যাত্রা’ এবং অমৃতলালের ‘ব্যাপিকা বিদায়’ অভিনয় করে ।

সহজ কথায়, প্রধান প্রধান নাটকের দলগুলিতে সমসাময়িক বাঙালী নাট্যকারের কোনো নাটক সাদরে গৃহীত হয় নি। এক, দলের পরিচালক বা দলের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ব্যক্তির নাটক হয় তো অভিনীত হয়েছে, জনপ্রিয়ও হয়েছে, কিন্তু বাংলা নাটকের ইতিহাসে তার ভূমিকা তেমন গুরুত্বপূর্ণ নয়। উৎপল দত্তের ‘ছাবানট’ বা ‘অন্ধার’ বা ‘ফেরারী কোজ’ নাটক হিসাবে নিম্ননীয় নয়—যদিও আমার তাঁর ‘ঘুম নেই’ নাটকটিকে অধিক মহৎ মনে হয়—কিন্তু এইসব নাটকের অভিনয় সাফল্য বাংলা নাটকের সমুন্নতদশা সূচিত করে না। তবু উৎপল দত্ত সমসাময়িক বাংলা নাটক ধরে আছেন, হয় তো কিছু খ্যাত-অখ্যাত দল সে চেষ্টা করছে, বিজ্ঞ ভট্টাচার্য নিজের নাটক নিয়েই এ চেষ্টা করেছিলেন আর করছে পেশাদার রঙ্গমঞ্চ,

যাদের কোনো চেষ্টাই স্বার্থশূন্য নয় এবং নাটকের নামে লোকরঞ্জন সত্তা আবেগপ্রবণ বস্তুই যাদের একমাত্র মূলধন।

৪.

ভরতমুনির দোহাই, আমাকে কেউ এমন মনে করবেন না যে আমি সমসাময়িকের বেড়া ডিঙিয়ে তাকাতেই পারি নে, বা আমি এক ধরনের উদ্ভট কালগত chauvinism-এ ভুগছি। যাকে বলা হয় ‘চিরায়ত’ রচনা—সেই সব নাটক অভিনীত হওয়ার নিদারুণ গুরুপাতী আমি। শেক্সপীরর, রবীন্দ্রনাথ, ইবসেন বারবার অভিনীত হোক, অত্যধিকভাবে অভিনীত হোক, হয় তো তাতে বাংলা নাটকের মঙ্গলই হবে। কিন্তু করণ সত্য এই যে, হয় সমসাময়িক ভালো বাংলা নাটক শৌধিন বা পেশাদার অভিনয়কে প্রভাবিত করতে পারবে না, না-হয় শৌধিন বা পেশাদার অভিনয় সমসাময়িক ভালো বাংলা নাটকরচনাকে প্রভাবিত করতে পারছে না। অথচ ঐতিহাসিকভাবে নাটক ও নাট্যশালার পরস্পরনির্ভরতা আছে বলেই আমরা জানতাম। পেশাদার অভিনয়ের কথা ছেড়ে দিই। সেখানে দু-তিন-শো রজনীর উদ্ব্যাপন একদিকে নতুন নাটকের প্রেরণা, অত্র দিকে তার সমাধিও বটে। পেশাদার মধ্যে অলীক সফলতার আশায় ভালো নাটক শব্দরীর প্রতীক্ষায় থেকে এক সময় পুরানো হয়ে যায়, কারণ সাময়িকতা নাটকের একটি মস্তবড়ো সম্বল। অপেশাদার মধ্যে যা কিছু সফলতা বেশির ভাগ অমুবাদ এবং ‘adaptation’,—‘বিদেশী ভাবাবলম্বনে রচিত।’ বিশ্বাস করুন, একপাশে রবীন্দ্রনাথ, অত্র পাশে এই অমুবাদ আর সংগ্রহণের বহুলতার মধ্য থেকে অধুনাস্থল মৌলিক বাংলা নাটক আবিষ্কার করা মুশকিল। তার উপর ইদানীংকাল উনবিংশ শতাব্দীর নাটকগুলি পুনরুজ্জীবিত করার একটা ঝোঁক দেখা যাচ্ছে। গণনাট্য-ভাড়া একটি দল ‘নীল-দর্পণ’ জনপ্রিয় করে তুলেছিলেন, লিটল থিয়েটার গ্রুপ মধুসূদনের প্রহসন দুটি সফলভাবে অভিনয় করলেন। রূপকার প্রতিষ্ঠিত হলেন ‘ব্যাপিকা বিদ্যার’ অভিনয় করে—চতুরঙ্গ বলে একটি দল খুব সাম্প্রতিককালে আবার ঐ অমৃতলালেরই ‘বাবু’ নামিয়েছেন। অমৃতলালের মধ্যে কটর প্রগতিবিরোধিতার সবগুলি লক্ষণ পরিপূর্ণরূপে ছিল—তার নাটক এই সময় এত ব্যাপকভাবে

করার সার্থকতা কী থাকতে পারে জানি না। এ থেকে একটি দুর্ভাবনা জাগে—বিশেষ করে প্রহসনের এই জনপ্রিয়তায় এবং সাধারণ নাটকের মধ্যে relief-এর সংকীর্ণ-বেড়া-ডিঙোনো কমিকের প্রাবল্য—হয় তো দর্শককে প্রস্তুত করার গুরুদায়িত্ব আমরা ভুলে যাচ্ছি। রূপকার সম্প্রতি ‘মুচিরাম গুড়ের জীবনচরিত’কে নাট্যরূপ দিয়ে দেখালেন। তাতে ইতিহাসের ক্রুশবিদ্ধ বেদনার চেয়ে মুচিরামের ভাঁড়ামো এবং স্ত্রীগোপ-সন্ধানই বড়ো হয়ে উঠল। ফলে ব্যাপার দাঁড়াল এই যে, পরিচালকের বক্তব্য বা উদ্দেশ্য খুবই গম্ভীর ও জীবনধর্মী—কিন্তু নাটকটির পরিবেষণা বা সর্বাঙ্গীণ গতি ঐ বক্তব্যকে আচ্ছন্ন করে ফেলেছে। আমাদের সহানুভূতি জাগে মুচিরামের উপর, মানবাবিহীন ইতিহাস-পুরুষকে ঐ আনন্দ-আয়োজনের মধ্যে অনিমজ্জিত বলে মনে হয়। অবশ্য যে-সকল প্রয়াস নাট্য-আন্দোলনকে সত্য-সত্যই আন্দোলনের উজ্জলতা দেয়—তা যে একেবারে অল্পপস্থিত এমন নয়। কিন্তু প্রায়শই সে সব প্রয়াস অহুবাদ বা ভাবাহুবাদ। বহুকণী আছেন, যারা এক-একটি প্রয়োজনার সর্বাঙ্গীণ চরিতার্থতায় আমাদের চমকে দেন এবং দর্শকতোষণের নীতিকে যারা খুব কম খাতিব করে চলেন, ‘লিটল থিয়েটার গ্রুপ’ আছেন—উৎপল দত্তের বলিষ্ঠ নাটকগুলি যাদের সম্বল। সম্প্রতি ‘বঙ্গীয় নাট্যকার পরিষদ’ ইয়োনেকোর Rhinoceros সোমেন্দ্রচন্দ্র নন্দীর অহুবাদে ‘গণ্ডার’ নামে অভিনয় করলেন। ‘নান্দীকার’ গোষ্ঠী পিরেনদেল্লোর ‘Six Characters in Search of an Author’-এর ভাবাহুবাদ অভিনয় করে জুনাগ অর্জন করেছেন। স্যামুয়েল বেকটের ‘ওয়েটিং ফর গোটো’ অশোক সেন অহুবাদ করেছেন এবং মাঝে মাঝেই তা অভিনীত হওয়ার সংবাদ দেখি। কিন্তু অহুবাদ—অহুবাদ—অহুবাদ। বড়ো দলগুলিকে কখনো এমন নাটক বেছে নিতে দেখি না যা একই সঙ্গে মৌলিক এবং সম্বলকালীন, লিটল থিয়েটার গ্রুপ বা থিয়েটার সেন্টার ছাড়া—কিন্তু তাঁরাও উৎপল দত্তের বা তরুণ রায়ের নাটকগুলির বাইরে কদাচিৎ পদার্পণ করেন।

লিটল থিয়েটার গ্রুপের ‘তিতাস একটি নদীর নাম’ প্রসঙ্গে আরেকটি ঝোঁকের কথা মনে এল। এই অভিনয়টিতে সার্থক নাটকের লক্ষণগুলি আছে কি না জানি না, কিন্তু উপজ্ঞাসের নাট্যাহুবাদের ঝোঁক এখনও

আগের মতোই প্রবল। গিরিশচন্দ্র ঘোষই ব্যাপারটা প্রথম শুরু করেছিলেন বঙ্কিমচন্দ্রের উপস্থাসগুলিকে ধরে। এতে দোষের কিছু নেই, —যে-সব উপস্থাসে অত্যধিক নাটকীয় সম্ভাবনা আছে সেগুলিকে নাটকের সোমানার বাইরে রাখাই অমুচিত। কিন্তু এটাই তো অন্তদিকে নাট্যসাহিত্যের আত্মনির্ভরতা এবং স্বাবলম্বনের অভাব সূচিত করে। পেশাদার মধ্যে শচীন সেনগুপ্ত কর্তৃক নাট্যাভ্যুদিত ‘সাহেব বিবি গোলাম’-এর অভিনয় কিংবা গোপাল চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক মঞ্চরূপায়িত ‘আদর্শ হিন্দু হোটেল’-এর অভিনয় জনপ্রিয় হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের ‘গোরা’ বা ‘চতুরঙ্গ’ বা ‘ঘরে বাইরে’ কখনো-কখনো অভিনীত হয়, শরৎচন্দ্রের ‘ষোড়শী’, ‘রমা’, ‘পণ্ডিত মশাই’ এখনও অফিস পাড়ায় বা মঞ্চস্থলে জনপ্রিয়, তারাপ্রসাদের ‘কালিন্দী’ বা ‘দুই পুরুষ’-তো সম্ভবত শ্রবেণ অভিনয়েব সর্বাধিক গৃহীত নাটক। বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের ‘বাসর’, ‘গণেশার বিয়ে’, ‘টনসিল’-ও চলেছে। উপস্থাসের চলচ্চিত্র-রূপায়ণের শাসালো সম্ভাবনার মতো নাট্যরূপায়ণের বিরুদ্ধেও আপত্তি করার কিছু নেই। কিন্তু উপস্থাস-নাটকের মধ্যে এই মুহূর্তে চলাচলের ফলে নাটকের একটি সূচিহিত এবং সূচাসিত সাম্রাজ্য গড়ে ওঠার বাধা জন্মাচ্ছে কি না কে বলবে?

৫.

চাই—সার্থক মৌলিক ও সমকালীন নাটক। এবং সর্বোপরি চাই শৌখিন বা পেশাদার মধ্যে সেই সব নাটকের প্রতিষ্ঠা। উনিশ শো পঞ্চাশ থেকে চৌষট্টি—এই চৌদ্দ বছরে সেরকম নাটক কি কিছুই জন্মায় নি? জন্মেছে। যিনি যাই বলুন, প্রথমে আমি বিজন ভট্টাচার্যের নাটকে নাম করতে চাই। তাঁর ‘জীবনকল্যাণ’ বেরিয়েছিল ১৯৪৯-এ, আর তারপর ১৯৬০-এ তাঁর একটি নাটক প্রকাশিত হল—‘গোত্রান্তর’। উদ্বাস্তু মধ্য-বিস্তের শ্রেণীগত ডাঙন ও নতুন উদ্দীপনা তাঁর এই নাটকে আছে। উৎপল দত্তের নাটকগুলিতে অতি প্রয়োজনীয় একটি বলিষ্ঠতা আছে— তাঁর ‘ছারানট’, ‘অন্ধার’, ‘ফেরারী ফোঁজ’ বা ‘ঘুম নেই’-এ অহরহ সে প্রমাণ পাওয়া যায়। মধ্যবিস্তের রূপগুণতা তাঁকে সংক্রামিত করে নি দেখে ভালো লাগে। ললিত সেনের ‘নৃতন ইহুদি’ ১৯৫১-তে প্রথম বেরোয়,

তারপর তিনি একে একে ‘সন্ন্যাসী’, ‘দিশারী’, ‘মোচোর’ ‘ডাউন ট্রেন’ ইত্যাদি নাটকগুলি উপহার দেন। ‘মোচোর’ এবং ‘ডাউন ট্রেন’ শব্দের অভিনয়ে বিশেষভাবে দুটি প্রিয় নাটক। হুন্দরবনের মধুসংগ্রহকারীদের রোমাঞ্চকর জীবন নিয়ে লেখা ‘মোচোর’ই সম্ভবত তাঁর প্রেষ্ঠ নাটক। পরলোকগত তুলসী লাহিড়ীর নাম সর্বাগ্রে করা উচিত ছিল, কিন্তু ১৯৫০-এ প্রথম প্রকাশিত ‘ছেঁড়া তার’ নাটকের পর তিনি আবার লেখেন ১৯৫২-এ—‘লক্ষ্মীপ্রিয়ার সংসার’। এই মর্মস্পর্শী নাটকটি একসময় জনপ্রিয় হয়েছিল। ধনঞ্জয় বৈরাগী ইতিমধ্যে অনেকগুলি নাটক লিখেছেন—তাঁর প্রায় সবগুলি-নাটকই শব্দের দলে সমাদর লাভ করেছে। ‘রূপোলী চাঁদ’ সম্ভবত তাঁর প্রথম নাটক। তারপরে ‘রজনীগন্ধা’ বা ‘এক পেয়লা কফি’ নাটকে তিনি বাঙালী কিশোরদের প্রিয় রহস্যরস আমদানী করেছেন। ‘ধূতরাটু’ ও ‘আর হবে না দেবী’ নাটকটি তাঁর দুটি সক্ষম রচনা। ১৯৫৪-তে একজন শক্তিশালী নাট্যকার এসেছেন—তিনি অজিত গঙ্গোপাধ্যায়। তাঁর ‘শকুন্তলা রায়’, ‘নচিকেতা’ উল্লেখযোগ্য রচনা। উমানাথ ভট্টাচার্য মূলত নাটকের অহুবাদ করে পরিচিত হয়েছিলেন, কিন্তু তাঁর ‘চার্জ সীট’, ‘জল’, ‘ফিরিজি কবি’ ইত্যাদি নাটক উল্লেখযোগ্য। সুনীল দত্তের ‘হরিপদ মাস্টার’, ‘জতুগৃহ’, ‘অন্ধুর’, ‘জিনয়ন’ ইত্যাদি নাটক খ্যাতি লাভ করেছে। দিগন্তচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—যাঁর নামের চতুস্পার্শ্বে গণনাট্যের গৌরবযুগের উজ্জল জ্যোতিঃরেখা বর্তমান—তাঁর সত্ততন কোনো নাটক উল্লেখযোগ্য নয়—একথা বেদনার সঙ্গে স্বরণ করতে হয়। কিন্তু তাঁর ‘বাস্তভিটা’, ‘মশাল’, ‘তরঙ্গ’ বা ‘গোলটেবিল’ আমাদের আলোচ্য পর্বের গোড়ার দিককার অন্ততম সফল কয়েকটি নাটক। ‘মশাল’ নাটকটিতো অবিস্মরণীয় ঐতিহ্যের সৃষ্টি করেছিল। ১৯৫২-তে ছবি বন্দ্যোপাধ্যায় ‘কেরালীর জীবন’-এ যে সম্ভাবনা নিয়ে এসেছিলেন, তাঁর পরবর্তী ‘চোর’ এবং ‘স্ট্রীট বেগার’ নাটক দুটিতে সে-সম্ভাবনা নিশ্চিততর বা উজ্জলতর হয় নি—এই বলতে হয়। জোহন দস্তিদার নিচুতলার জীবন নিয়ে দুটি উল্লেখযোগ্য নাটক লিখেছেন, তার মধ্যে ‘হুই মহল’ নাটকটি বিশেষভাবে স্মরণীয়। আর একটির নাম ‘অর্ণগ্রহি’। সোমেন্দ্রচন্দ্র নন্দীও নাট্যকাররূপে প্রখ্যাত হয়েছেন তাঁর ‘সকাল-সন্ধ্যার নাটক’-

এর জন্ত। তা ছাড়া তিনি বঙ্গীয় নাট্যকার পরিষদের সঙ্গে সক্রিয়ভাবে যুক্ত। অম্ববাদক হিসাবে তাঁর দৃষ্টি অভ্যস্ত অগ্রণী—সার্জের Men without Shadows (ইংরেজি অম্ববাদের নাম) তিনি ‘ছায়াবিহীন’ নামে অম্ববাদ করেছেন। ইয়োনেক্স থেকে গৃহীত ‘গণ্ডার’ নাটকটির কথা পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে। সম্প্রতি প্রতিষ্ঠিত নাট্যকার কিরণ মৈত্র অনেকগুলি নাটক লিখেছেন, তাঁর একটি নাটক বিধায়ক ভট্টাচার্যের দ্বারা বর্ণিত হয়ে পেশাদার নাট্যমঞ্চে দীর্ঘস্থায়িতার রেকর্ড করেছে। কিন্তু বর্তমান সমালোচক তাঁর নাটকগুলি থেকে এমন কোনো উল্লেখযোগ্যতা আবিষ্কার করতে পারেন নি। বীর মুখোপাধ্যায় সম্বন্ধেও কমবেশি একই কথা বলা যায়। তাঁর ‘সংক্রান্তি’ বা ‘দ্বান্দ্বিক’ জনপ্রিয় হয়েছে—কিন্তু সেগুলি নবনাট্য আন্দোলনের সফলতার স্বাক্ষর বলে মনে নিতে আমি পারি না। বরং ‘রাহুযুক্ত’ যাত্রার পালাটির জন্ত তিনি আমাদের কৃতজ্ঞতাভাজন। তাঁর সাম্প্রতিক নাটক ‘বন্দর’ আমি দেখি নি। পৃথ্বীশ সরকার ‘লবণাক্ত’ নাটকটির দ্বারা পরিচিতিলাভ করেছেন, কিন্তু এ নাটকও অবিস্মরণীয় কিছু হয় নি। তা ছাড়া অজস্র নাট্যকার আছেন যারা অসংখ্য নাটক লিখেছেন, যে নাটকগুলি শৌখিনদের দ্বারা দু-একবার করে অভিনীতও হয়ে চলেছে। একটি দুটি বিচিত্র অভিজ্ঞতা-সম্বল নাটক দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে, যেমন—সত্যেন্দ্র সিংহের ‘মনোবৈজ্ঞানিক’ (১৯৫২), বা ইদানীন্তন স্বেচ্ছাশ্রম দাশগুপ্তের প্রত্নতত্ত্ব-নির্ভর নাটক ‘সোমপুরা থেকে শোনপুর’। একজন রহস্য-উপভাস লেখকের একটি বিকৃতদেহ নায়কনির্ভর নাটক (পুরানো ‘হাঞ্চব্যাঙ্ক’-এর ফর্মুলা) পেশাদার মঞ্চে জনপ্রিয় হওয়ায় আরো দু একটি এ ধরনের নাটক অভিনীত হয়—সন্তোষ সেন বিরচিত ‘এরাও মানুষ’ তার মধ্যে একটি। সম্ভবত ‘এই সত্যি’ নামে এটি ‘মিনার্ভা’ মঞ্চে একসময় অভিনীত হয়েছিল, এবং সত্য বন্দ্যোপাধ্যায়ের অভিনয়গুণে জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল।

পূর্বতন নাট্যকারের—যারা নবনাট্যের সঙ্গে প্রত্যক্ষভাবে যুক্ত নন—কিছু কিছু নাটক এই সময়পর্বের মধ্যে বেরিয়েছে, কিন্তু সেগুলির খুব অভিনীত হওয়ার সাক্ষ্য পাওয়া যায় নি। শচীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তের ‘তুবারকণা’ ১৯৫১-তে বেরিয়েছে এবং তাঁর অত্যন্ত শ্রেষ্ঠ নাটক ‘সবার

উপরে মাহুস সত্য' বেরিয়েছে ১৯৫৭-তে। এ নাটকটির অভিনয় অত্যন্ত জনপ্রিয়। শচীন্দ্রনাথ নবনাট্য আন্দোলনের সঙ্গেও ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন। মন্মথ রায় সম্বন্ধেও একথা বলা যায়। তাঁর পুরানো একাঙ্কিকা-গুলির একটি চমৎকার নতুন সংস্করণ সেদিন প্রকাশিত হয়েছে। ১৯৬০-এ প্রকাশিত 'অমৃত অতীত' নাটকটি একটি মূল্যবান ঐতিহাসিক নাটক, অভিনয়েও এটি সমাদৃত হয়েছে। বিধায়ক ভট্টাচার্য অসংখ্য নাটক লিখেছেন, কিন্তু তাঁর নাটকগুলি দিন দিন সস্তা মনোরঞ্জনের দিকে ঝুঁকছে। তা ছাড়া সাহিত্য পত্রিকার বিজ্ঞাপনের পাতা খুললে অসংখ্য নাট্যকারের উপস্থিতির আঁচ পাওয়া যায়—কিন্তু তাঁদের রচনার সঙ্গে আমি ব্যক্তিগতভাবে পরিচিত নই বলে সবিনয়ে অক্ষমতা জ্ঞাপন করছি। শম্ভু ভদ্র বা মাধব রায় দুজন নাট্যকার—যাদের কোনো নাটক আমি দেখি নি। গিরিশংকর একাঙ্ক লিখে সুনাম অর্জন করেছেন। চিত্তরঞ্জন ঘোষও একজন প্রতিষ্ঠিত নাট্যকার। তাঁর 'ডিরোজিয়ো' নাটকটি একটি উল্লেখযোগ্য বাংলা জীবনী নাটক। হরিপদ বসু, অজয়কুমার চক্রবর্তী, নন্দগোপাল রায়চৌধুরী, পরেশ ধর, শৈলেন গুহ নিয়োগী, প্রশান্ত চৌধুরী বা জ্ঞানেন্দ্র নাথ চৌধুরীর নাটকও অল্পবিস্তর অভিনীত হয়েছে।

তা ছাড়া ধারা উপন্যাস ও নাটকের ক্ষেত্রে উভচর—তাঁদেরও অনেকের নাটক এই সময়ের মধ্যে বেরিয়েছে। ঠিক ১৯৫০-এই বেরিয়েছে তারাশংকরের 'দ্বীপান্তর'। এটি অভিনয়সাফল্যও উপার্জন করেছে। বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের নাটকগুলির কথা আগেই উল্লেখ করেছি। শরদ্দিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের নাটকগুলি অভিনয়ে সবসময় চিত্তাকর্ষক, তা ছাড়া তাঁর গল্প-উপন্যাসগুলিও নাটকীয় গুণে সমৃদ্ধ বলে প্রায়ই নাট্যরূপে অভিনীত হয়। তাঁর 'বহিপতঙ্গ' বেরিয়েছে ১৯৫৯-এ, কিন্তু তাঁর উপন্যাস বা গল্পগুলিকে শোখিনদল নিজেরাই প্রায় নাট্যরূপ দিয়ে থাকেন। 'চুরাচন্দন' অভিনয়ের কথা আমি জানি। নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের 'রাম-মোহন' (১৯৫২) বাংলা জীবনী-নাটকগুলিকে নিঃসন্দেহে সমৃদ্ধ করেছে। তাঁর 'ভাড়াটে চাই' এবং 'বারো ভূতে' নাটক দুটি অভিনয়ে অত্যন্ত জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। প্রমোদ্র আতর্ষীর 'তথত-এ-তাউল'-এর পর আর কোনো নাটক বেরায় নি—এটি শ্রীরঙ্গম মন্ডের নির্বাণের শেষ

পর্ষায় অভিনীত হয়েছিল কিছুদিন ধরে। অন্নদাশংকরের ‘চতুরালি’র (১৫৬) অভিনয়ের কোনো ধরন আমি জানি না। উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের ‘উটরোথ’ নামে কৌতুক নাটিকাটিও সমাদর লাভ করেছে। প্রতাপচন্দ্র চন্দ্র, গণেশকুমার মিত্র (বিধিলিপি—১৯৬০) প্রভৃতির নাটকও এর মধ্যে প্রকাশিত হয়েছে। মনোজ বসুর নাট্যকার হিসাবে স্বতন্ত্র মর্যাদাই আছে। তাঁর ‘শেষ লগ্ন’ আর ‘বিলাসকুঞ্জ বোর্ডিং বেরিয়েছে ১৯৫৬-তে। এ দুটি নাটক অভিনয়ে জনপ্রিয় হয়েছে। শীতাংশু মৈত্রেয় নাটক পাই ‘ঐতিহাসিক শ্রালক’। জ্যোতির্ময় ঘোষের ‘কলের গর’, বরেন বসুর ‘নতুন কোজ’।

৬.

যাঁর সমাদর এবং প্রাচুর্য সবচেয়ে বেশি—তা ঐ অনুবাদ এবং ভাবানুবাদ। উৎপল দত্ত Doll’s House ‘পুতুল খেলা’ নামে ১৯৫৮-তে অনুবাদ করেছিলেন, শম্ভু মিত্রও একই নামের অনুবাদ বহুরূপীক অবিস্মরণীয় অভিনয়ে গ্রহণ করেছিলেন। এটা দেখা গেছে যে যারা অভিনয়ের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তায় যুক্ত তাঁদের অনুবাদ আশ্চর্য সহজ, জীবন্ত ও হৃদয় হয়। শম্ভু মিত্রের প্রত্যেকটি অনুবাদে তাঁর পরিচয় আছে—‘পুতুল খেলা’ বা ‘দশচক্র’ বা ‘রাজা ওয়েদিপাউস’-এ। উৎপল দত্তের ‘শ’ বা ‘সেক্সপীরের অনুবাদেও। শেখোক্তজনের ভাষা মাঝে মাঝে একটু প্রাকৃত হতে চায়, কিন্তু আমার ব্যক্তিগত ধারণায় ঐ লৌকিক ভাষা ব্যবহারে নাটকের সজীবতা বৃদ্ধি পায়। অবশ্য ‘চৈতালী রাতের স্বপ্ন’-তে তিনি চমৎকার কাব্যভাষার প্রয়োগ করেছেন। উমানাথ ভট্টাচার্য একজন স্মরণীয় অনুবাদক। তাঁর ‘নীচের মহল’ গোর্কীর ‘Lower Depths’ থেকে গৃহীত, ‘শেষ সংবাদ’ (১৩৬৭ সন) রুমানিয়ার নাট্যকার মিহাইল সিবাস্তিয়ানের Stop News নাটকের অনুবাদ। দুটি অনুবাদই অচ্ছন্দ ও সহজে অভিনয়ে। অজিত গঙ্গোপাধ্যায় অনুবাদক-নাট্যকার রূপেই বোধ হয় বেশি জনপ্রিয়। তাঁর ডস্টয়েডস্টি অবলম্বনে ‘নির্বোধ’ এবং বেকটের The Inspector Calls অনুসরণে লেখা ‘ধানা থেকে আসছি’ শোধিন অভিনয়ের অল্পতম বাহিত নাটক। ‘আকাশবিহীন’ (চেখভের The Sea Gull) কিন্তু তেমন জনপ্রিয় হয় নি। পরেশ ধরের ‘ডানাদাঙা

পাখী' (১৯৬০) ইবসেনের The Wild Duck থেকে নেওয়া । লোমেন্স-চন্দ্র নন্দীর 'ছানাবিহীন' এবং 'গুণ্ডার'-এর কথা আগেই উল্লেখ করেছি । এর মধ্যে সংবর্ধিত হয়েছে রুদ্রপ্রসাদ সেনগুপ্তের অম্ববাদ 'নাট্যকারের সন্ধানে ছটি চরিত্র'—যার উৎস পিরেনহেলোর 'Six Characters in Search of an Author' । জ্যোতিপ্রসন্ন সেনগুপ্ত অম্ববাদ করেছেন 'Electra' । অলোকরঞ্জন দাশগুপ্তের রমণীয় অম্ববাদ 'আন্তঃগোনে' সাহিত্য আকাদেমির দ্বারা প্রকাশনায় নির্বাসিত হয়ে আছে । ইবসেনের গোস্ট্‌স্‌ 'বিদেহী' নামে শঙ্কু গিঁড়িই অম্ববাদ করেছিলেন ।

৭.

নাটকের অগ্রগতি যাতে বোঝা যায়, অথচ যে ধরনের নাটক দর্শকমহলে অত্যন্ত সীমাবদ্ধ অভ্যর্থনা পায়—সেই কাব্য-সংকেত-প্রতীক নাট্যের প্রয়োজনা বা রচনা এই কালে কিছু হয়েছে । দিলীপ রায়ের 'একটি নায়ক' এ ধরনের প্রথম উল্লেখযোগ্য প্রচেষ্টা । দেবকুমার বসুর 'ব্রিজ' এক সময় রবীন্দ্র-ভারতীর সাহিত্য মেলায় অভিনীত হয়েছিল । পরে রাম বসুর 'নীলকণ্ঠ' ও 'রাজকীয় পদশব্দগুলি' অভিনয়ে আনন্দিত অভিনন্দন লাভ করেছে । নীরঞ্জননাথ চক্রবর্তীর 'অন্ধকার বারান্দা' এখনও অভিনীত হয় নি । সঞ্জয় ভট্টাচার্যের 'মহাকাব্য' নামে একটি প্রতীকী নাটক আছে । কৃষ্ণ ধর কাব্যনাট্য লিখে সুনাম অর্জন করেছেন । খুব সম্প্রতি অলোকরঞ্জন দাশগুপ্তের 'উত্তরমেঘ' ও আলোক সরকারের 'অশ্বগাছ' নামে দুটি কাব্যনাট্য অভিনীত হয়ে প্রশংসা পেয়েছে । বিচ্ছিন্নভাবে একাধিক সংক্ষিপ্ত পরিসরে বা আরো বিস্তৃতভাবে কাব্যনাট্য লেখার প্রয়াসে মোহিত চট্টোপাধ্যায়ের নাম উল্লেখযোগ্য । তাঁর 'কণ্ঠনালাভে মৃৎ' একটি বরণীয় রচনা ।

ছোটোদের নাটক তেমন কিছুই হয় নি । অখিল নিয়োগী তাঁর জীবিকার অহুসরণে 'প্রথম পুরস্কার' ও 'প্রতিশোধ' নামে দুটি নীতি উপ-দেশাত্মক নাটক লিখেছিলেন, তা এককালে ছেলেরা খুব অভিনয় করত । দেব সাহিত্য কুটির থেকে একগাদা শিশুনাটক প্রকাশিত হয়েছিল কিন্তু সেগুলি তেমন উল্লেখযোগ্য কিছু নয় । উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের 'উটরোগ' বা নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের 'বারো ভূতে' ছেলেরা

অভিনয় করে—কিন্তু আমার এখনও সুনির্মল বস্তুর ‘কিপ্টে ঠাকুর্দা’, ‘শহরে মামা’, ‘বীর শিকারী’ ইত্যাদি অবিস্মরণীয় নাটকের অল্প দীর্ঘকাল কেলেতে ইচ্ছে হয়। মৌমাছির রূপকথাধর্মী ‘অরুণ বরুণ কিরণমালা’ ইদানীং সু-অভিনীত হয়ে জনপ্রিয় হয়েছে। ‘সবুজসাবী’ কিছু শিশু-নাটক লিখেছেন।

৮.

তা ছাড়া পাণ্ডুলিপি মুদ্রিত আকারে অনেকের নাটক জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। ভবেন্দু ভট্টাচার্য, স্ক্রুতি রায়চৌধুরী, অতুল সর্বাধিকারী, মনোজ মিত্র, অজিতেশ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতির নাম এ প্রসঙ্গে প্রত্যাশার সঙ্গে উচ্চারণ করা চলে।

৯.

যা দেখা গেল, তাতে পাঠকেরা প্রত্যাশী হতে পারেন বা হতাশ হতে পারেন—কিন্তু যা-ই হোন, নিজের দায়িত্বে হবেন, এইটুকু প্রার্থনা।

পূর্ব-পাকিস্তানের নাটক

রাজিয়া খাতুন চৌধুরী

পাক-ভারতের নাটকের ঐতিহ্য খুব বেশী দিনের নয়। বাংলা নাটকের চূড়ান্ত উন্নতি আমরা লক্ষ্য করি রবীন্দ্রনাথের মধ্যে। এবং এর শুরু সম্ভবত মাইকেলের সময় থেকে। মাইকেল, দীনবন্ধু, মনোমোহন বসু, জ্যোতিরিন্দ্র ঠাকুর প্রভৃতি বাংলা নাটকের উন্মেষ পর্বের দিকপাল। দ্বিতীয় পর্বে রাজকৃষ্ণ রায়, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, ক্ষীরোদ প্রসাদ বিজয়াবিনোদ। তৃতীয় পর্বে রবীন্দ্রনাথ ও চতুর্থ পর্বে রবীন্দ্র পরবর্তী নাট্যকার সম্প্রদায়।

পূর্ব-পাকিস্তানের নাটক-আলোচনা প্রসঙ্গে এই বিষয়টি সম্পর্কে সচেতন থাকা দরকার। মুসলমান সমাজ ধর্মীয় কারণে নাটকের খুব ভক্ত ছিলেন না। তাই পাক-ভারতের যে শত শত নাট্য-গ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছে সেখানে হিন্দুদের তুলনায় মুসলমান নাট্যকারদের সংখ্যা আশাতীত কম। আযাদী পূর্ব-কালের নাটকের বিষয় বস্তুও ছিল একধেয়ে, প্রাসঙ্গিক কারণে দুর্বল অথচ জনপ্রিয়।

নাটক সম্পর্কে এখন নানা আলোচনা হচ্ছে। আমরা অনেক বলা-বলি করছি। কিন্তু এই কথা বলার মধ্যে প্রায়শই কোন স্পষ্টতা নেই। অভিনেতা বলেন নাট্যকার নেই, অভিনয়যোগ্য ‘সত্যিকার’ নাটক লেখার মত নাট্যকারের অভাব। নাট্যকার বলেন—লিখব কী করে রঙ্গালয় কই। রচিত নাটক মঞ্চস্থ না হলে নাটক রচনার প্রেরণা আসবে কেন। একথা মানি। দেশ, সমাজ ও জীবন সম্বন্ধে বিভিন্ন জনের বিভিন্ন ধারণা। নিজ নিজ ধারণা ও অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে নানাজন নানাবিধ আলোচনাস্তে ব্যাপারটিকে এমন ধূসর করে রেখেছেন যেন মনে হয় : পূর্ব-পাকিস্তানে নাটকের স্থান নেই, এখানে নাটকের সম্ভাবনা নেই। তাই তথ্যে আসাই ভাল। তথ্য সংগ্রহ করলে স্পষ্ট

হবে যে গত এক দশকে পাক-বাংলায় প্রচুর পরিমাণে বাংলা নাটক রচিত হয়েছে ও হচ্ছে। একটু সচেতন দৃষ্টি মেললেই দেখা যাবে যে, আযাদী উত্তরকালে পূর্ব-পাকিস্তানের নাটকের উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন: সামাজিক নাটকের বিস্তার। আযাদী-পূর্বকালে যে ঐতিহাসিক নাটকের প্রাধান্য ছিল আযাদী-উত্তরকালে তা লক্ষণীয় ভাবে কমে গিয়ে বিগত এক দশকে সামাজিক নাটকের মাত্রা প্রায় চারগুণ বেড়ে গেছে। এবং নাট্য রচনার উৎসাহ বেড়েছে প্রায় সাতগুণ* নাটক রচনায় দৃষ্টিভঙ্গীর সঙ্গে সঙ্গে আঙ্গিকের নানাবিধ পরিবর্তনও দেখা দিয়েছে। কৃষিভিত্তিক গ্রামীণ জীবনে মধ্যযুগীয় আরাম-আশেষ বর্তমান যুগে কল্পনা করাই যায় না। পূর্ব-পাকিস্তানে নাটক রচনা ও প্রয়োজনার ক্ষেত্রে যারা নতুনত্ব আনতে সচেষ্ট তাঁদের মধ্যে সর্বাগ্রে উল্লেখ্য নাম: হুমকুল মোমেন, মুনীর চৌধুরী, ফরুখ আহমদ, শাহাদাত হোসেন, সিকান্দর আবু জাফর, ইব্রাহিম খাঁ প্রভৃতি। ঢাকার ড্রামা সার্কেল, বাঙলা একাডেমী, পাকিস্তান আর্ট কাউন্সিল, সাতরঙ নাট্য সংস্থা প্রভৃতি প্রতিষ্ঠান সমূহ পূর্ব-পাকিস্তানের নাটক সমুন্নত করতে বহু-পরিকর। আমরা নিয়ে আযাদী-উত্তরকালের পাকিস্তানী নাট্যকার ও নাটকের একটা তালিকা পেশ করছি। বলাবাহুল্য, এ তালিকায় আমরা শুধুমাত্র সামাজিক নাটকেরই উল্লেখ করেছি এবং ঐতিহাসিক বা অগ্ৰাণ্ণ নাটকের আলোচনা উহা রেখেছি: আজীম উদ্দীন আহমদ ‘কার দোবে?’ আবু যোহান্নর আহমেদ ‘তামাসা’ ‘আগামী দিন’, আবুল হাশেম ‘মাষ্টার সাহেব’, আবুল ওয়াহেদ ‘আধারে আলো’, আবদুল মতিন ‘অভ্যুদয়’, জব্বার খাঁ ‘জাগলো দেশ’, ‘প্রতিজ্ঞা’, জব্বার চৌধুরী ‘পাশাপাশি’, আবদুল মাজেদ তালুকদার ‘প্রতিজ্ঞা’, আবদুর রহিম আশন্দ ‘কার তুলে’, আবদুল হক ‘অদ্বিতীয়া’, আবদুল হাই মশরেকী ‘সাঁকো’, আশরাফ উজ্জ্ব জামান খান ‘সরলাব’, আসকার ইবনে শাইখ ‘বিরোধ’, ‘পদক্ষেপ’, ‘বিদ্রোহী পদ্মা’, ‘অনুবর্তন’, ‘বিল’, ‘এপার ওপার’, আলাউদ্দীন আল আজাদ ‘ইহুদির মেয়ে’, আলী মনসুর ‘পোড়ো বাড়ী’, ‘বোবা মানুষ’, ইব্রাহিম খাঁ ‘ঋণ পরিশোধ’, ‘কাফেলা’, বসিরউদ্দিন ‘সংশোধন’, ‘বিচিত্রাচুষ্ঠান’, এম. এ. আজম ‘গায়ের মেয়ে’, এম. এ. হাসেম

* সম্প্রতি বাঙলা একাডেমী পরিচালিত এক সমীক্ষায় এ তথ্য জানা গেছে।

খান 'দেশের দাবী', ওবায়দুল হক 'এই পার্কে', চোরাকারবার', 'ভোট ভিধারী', 'দিগ্বিজয়ী' যোগেশচন্দ্র নাথ 'গণজাগরণ', 'আবর্ত' মোহহাক্কল ইসলাম 'বিচার', 'অগ্নিমান', 'কবি সমাচার', মোজাহার হোসেন 'জালিম', মোহাম্মদ ইউসুফ 'মেঘনা, মুনীর চৌধুরী 'রক্তাক্ত প্রান্তর', রাজিয়া খান 'আবর্ত', শওকত ওসমান 'কাকরমণি', 'এতিমখানা', 'তরুর লঙ্কর', জসীমুদ্দীন 'পল্লীবধু', ওহীদুল আলম 'তালুয়া', কবির চৌধুরী 'আহ্বান', কোবাদ আলী 'আমার দেশ', খলিল আহমদ 'উপেক্ষিতা', মুক্শ মোমেন 'নয়া বান্দান', 'নেমেসিস', 'যদি এমন হোত', প্রসাদ বিশ্বাস 'অবিচার', 'পাকারাস্তা', ফররুক আহমদ 'নৌফেল ও হাতেম, ফররুক শিয়ার 'ব্লাক মার্কেট', 'সামনের পৃথিবী' শফিকুল কবীর 'জীবন সংগ্রাম', শাহাদাত আলি খান 'ছোট মা', 'ভুল', সৈয়দ ওয়ালি উল্লাহ 'বহিপীর', সাইমুম 'জাহান্নাম' প্রভৃতি, এই নাটকগুলোর সকলের মান এক রকম নয় যা উল্লেখের দাবি রাখে না। খুব একটা উঁচু মানের নাটক পূর্ব পাকিস্তানে এ যাবৎ দেখা যায় নি, যা লজ্জার কথা হলেও স্বীকার করে নেওয়াই ভাল। এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, আবাদীর পূর্ব পর্যন্ত পূর্ব পাকিস্তানের তরুণেরা খুব একটা নাটক সচেতন ছিলেন না। অভিজ্ঞ ছিলেন না। নাটক সম্পর্কে তাঁদের ধ্যান-ধারণা এসেছে যাত্রা, অপেরা ও আবেগপ্রধান পৌরাণিক-ঐতিহাসিক নাটকের নিকট থেকে। গ্রামে গ্রামে বাশ কাঠে তৈরী মঞ্চ, শাড়ী-ঝোলানো উইংস, বিয়ের পাক্কী জড়ানো শাদা লাল পর্দার দৃশ্য প্রভৃতি ছিল উপকরণ। কাজেই পূর্ব পাকিস্তানের নাটক সম্পর্কিত আলোচনার সময় মনে রাখতে হবে যে এই দেশটি সবে নাটকের দিকে পা দিয়েছে, পনের-ষোল বৎসরের অভিজ্ঞতায় কোন্ ঐতিহ্য গড়ে তুলতে পারে নি, তাই মালো শেক্সপিয়র-খ' গিরিশচন্দ্রের তো নাটক রচনা শাহাদাত হোসেন, ইব্রাহিম খাঁর নিকট আশা করা যায় না। আলাউদ্দীন আল আজাদের 'মরক্কোর যাহুকর' এবং আবু জাফর সামসুদ্দিনের 'শনিগ্রহ ও পৃথিবী' কল্পনার মুক্তি-বিস্তারী নাটক।

শাহাদাত হোসেন মুখ্যত ঐতিহাসিক নাট্যকার। তাঁর, 'সরফরাজ খাঁ', 'নবাব আলীবর্দী', 'মুর্শিদপুরের মোহ', 'আনারকলি' এখনও অদ্বুত জনপ্রিয়। কাজী নজরুল ইসলামের 'আলেয়া ও ঝিলিমিলি', মঈনু

রায়ের লোক-কাহিনী ভিত্তিক ‘মহায়া’, অন্নদামোহন বাগচীর ‘মসনদ’, পরেশপ্রসন্ন সেনের ‘তপস্বিনী এবং শওকত ওসমানের ‘বাগদাদের কবি’ বিশেষ জনপ্রিয়।

এ প্রসঙ্গে অরণীয় যে, পাক-ভারতের বাংলা নাটকের বয়স একশ বছরের কিছু বেশী। পাক-ভারতে হিন্দু রাজাদের আমলে নাটকের খুব প্রসার হয়েছিল। সংস্কৃত নাটকসমূহ যার প্রমাণ। মুসলমান আমলে নাটক ও রঙ্গালয়ের অবলোপ ঘটে। এই সময় থেকে জনসাধারণের নাট্যরস পিপাসা মেটায় যাত্রা। যাত্রার প্রসার সম্ভবত চৈতন্যদেবের আবির্ভাবের পরেই হয়। উনিশ শতকের গোড়ায় পাশ্চাত্য রঙ্গালয়ের অমুকরণে পাক-ভারতে রঙ্গালয় স্থাপিত হয়। পূর্ব-পাকিস্তানের নাট্যকারদের সম্মুখে হিন্দু নাট্যকারদের আদর্শ ব্যতীত ইউরোপ-আমেরিকার নাট্যকারদের আদর্শ রয়েছে। পূর্বে এক একটি নাটক দেশব্যাপী যে চাঞ্চল্য তরঙ্গ সৃষ্টি করে তুলত, দর্শকদের চিন্তা-জগৎ, কর্ম-জগৎ আচ্ছন্ন করে ফেলত—সে রূপ নাটক না দেখা যাচ্ছে পশ্চিমবঙ্গে, না দেখা যাচ্ছে পূর্ব-পাকিস্তানে। ‘নীল-দর্পণ’ ‘চৈতন্য লীলা’ বা ‘প্রহ্লাদ চরিত্রের’ মত জনপ্রিয় নাটক এ যাবৎ পূর্ব পাকিস্তান সৃষ্টি করতে পারে নি। অথচ একথা সকলেই জানেন যে হুম্ম মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ ও জটিল সমস্তার অবতারণার পক্ষে নাটক গল্প, কবিতা বা উপন্যাসের সমকক্ষ নয়। জেম্‌স্‌ জয়েস অথবা ভার্জিনিয়া উলফের স্তায় উপন্যাসিকেরাও কখনই নাটকের মধ্য দিয়ে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণ করতে পারতেন না।

নাটক প্রধানতঃ রঙ্গালয়ের চাহিদা অনুসারে লিখিত হয়। রঙ্গালয়ের চাহিদা অনুযায়ী নাটকের রূপ গড়ে ওঠে। ভারতে একদিন ছিল যখন রঙ্গালয়ের চাহিদা মেটাতে পারে তেমন যথেষ্ট সংখ্যক নাটক ছিল না, বর্তমান পূর্ব-পাকিস্তান এই অসুবিধা ভোগ করছে। পূর্ব-পাকিস্তানের নাট্যকারগণ নাটকের সমস্তা মেটাবার প্রচেষ্টা করলেও খুব একটা কার্যকরী হচ্ছেনা না। অবশ্য, এতৎসঙ্গেও লক্ষণীয় যে, বহু নাটক রচিত হচ্ছে, কিন্তু সমস্ত নাটকই মঞ্চস্থ হবার সৌভাগ্য অর্জন করছে না, যদিও নাটকের চাহিদা আছে প্রচুর। অর্থাৎ রঙ্গালয় বা দর্শক যে ধরণের নাটক চায়—নাট্যকার সে তালের সঙ্গে ভাল দিতে পারছেন না

প্রায়শই, আর তাই-ই নাটকও জনপ্রিয় হচ্ছে না।

পূর্বোল্লিখিত নাটকের তালিকা প্রমাণ করবে যে, আযাদী-উত্তরকালে আমাদের নাটক রচনার উৎসাহ-উদ্দীপনা বেড়ে চলেছে। এবং নাটকে নতুন চিন্তা ও আঙ্গিকেরও পরিচয় মিলছে। আমাদের প্রকাশিত নাটকের অধিকাংশই আঙ্গিক, অভিনয় ও মঞ্চরীতির ক্ষেত্রে পুরাতন। দেশের অত্যাচার, অবিচার, ঘুষখোর, মুনাফাখোর, সাম্প্রদায়িকতা, মামলাবাজ, কতোয়াবাজ, নিরপরাধী ব্যক্তি-জীবন অতিষ্ঠ করে তুলেছে। সাম্প্রতিক নাটকের বেশ কিছু অংশ জুড়ে তাই নায়ককে দেখা যায় অত্যাচারের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করতে। কিন্তু তথাপি যেন পরিপূর্ণ তৃপ্তি পাওয়া যায় না।

পূর্ব-পাকিস্তানের নাট্য-আন্দোলনের প্রমাণ নাট্যকর্মীর বিভিন্ন প্রচেষ্টা। সৈয়দ আলী আহসানের “কোরবানী” “জোহরা ও মুশতারী” এবং “জুলায় থা” নতুন আঙ্গিকের পরীক্ষায় প্রোজ্জল। তিনি জাপানের ‘নো প্লে’র সঙ্গে সুপরিচিত ও তাঁর রচনায় সে আঙ্গিক লক্ষণীয়। ‘নো প্লে’ মূলতঃ একটি বিশেষ মঞ্চ ব্যবস্থায় সঙ্গীতের আবহের মধ্যে প্রকাশিত একটি কাব্য। মুনীর চৌধুরীর ‘কবর’ এবং সিকান্দার আবু জাফরের ‘শকুন্ত উপাখ্যান’, সাহিদ আহমদের ‘কালবেলা’ নতুন আঙ্গিকের পরীক্ষায় উজ্জল। দীর্ঘ অমিত্রাক্ষর ছন্দে কররুখ আহমদের কাব্যনাটক ‘নৌফেল ও হাতেম’ এক অভিযাত্রীক প্রচেষ্টা। সৈয়দ আলী আহসান ‘ইডিপাস রেক্স’-এর অনুবাদ করেছেন। মুনীর চৌধুরী আর্থার মিলার ও বার্গাড শ’র নাটকের অনুবাদে দক্ষতা দেখিয়েছেন। তা ছাড়া আরও অনেকে অনুবাদে হাত পাকাতে সচেষ্ট।

পূর্ব-পাকিস্তানে যারা নাটককে পৃষ্ঠপোষকতা করছেন তাঁদের মধ্যে বাঙলা একাডেমী উল্লেখযোগ্য। একাডেমীর তত্ত্বাবধানে একটি রঙ্গালয়ও আছে। জাতীয় পুনর্গঠন ব্যারের সহায়তায় কিছু নাটক প্রকাশিত হচ্ছে। ড্রামা সিজন্ কমিটি, পাকিস্তান আর্ট-কাউন্সিল প্রভৃতির দানও আমাদের নাট্য আন্দোলনে যথেষ্ট। একথা উল্লেখের দাবী রাখে না যে নাট্যশালা একদিকে যেমন ব্যবসার স্থান তেমনি অপর দিকে শিল্প সাধনারও কেন্দ্র। রঙ্গালয় দেশের জাতীয় সম্পদ। দেশের ভাবনা চিন্তা, আশা আকাঙ্ক্ষার রূপায়ন হয় রঙ্গালয়ে। রঙ্গালয়ের

মাধ্যমেই জাতির যথার্থ পরিচয় পরিস্ফুট হয়, হুতরাং রক্তালয়কে রক্তাণ্ড
 পোষণ করা জাতির সর্বসাধারণের কর্তব্য। এই কর্তব্যবোধটি সম্প্রতি
 পূর্ব-পাকিস্তানীদের মধ্যে জাগ্রত হয়েছে। তাই আশা করা যায়,
 অচিরেই পূর্ব-পাকিস্তান নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে একটি উল্লেখ-
 যোগ্য আসন করে নিতে পারবে। অরুণ যে, পূর্ব-পাকিস্তানীদের
 নাটকের অভিজ্ঞতা সঞ্চিত হয়েছে নাটক দেখে। কাজেই নাটক রচনা
 করে তার অভিনয়ের মাধ্যমে যে অভিজ্ঞতা লাভ করা যায় তা থেকে
 আমরা বঞ্চিত। এ কথা সবারই জানা যে, মীর মুশারাক হোসেন নাটক
 লিখেছিলেন। কিন্তু তা অভিনীত হয়েছিল কি না, জানা যায় না।
 খুব সম্প্রতি এখানে নাট্য যুগের আরম্ভ হয়েছে। পরিণতি আসার
 এখনও অনেক দেরী। রাষ্ট্রীয় ও যুগ পরিবর্তনের কলে মানুষের জীবন
 ও মননে যে স্বাভাবিক চাঞ্চল্য দেখা দিয়েছে এখানকার নাট্য সাহিত্যেও
 তাই ছোঁয়াচ লেগেছে।

পূর্ব-পাকিস্তানের শিশু-সাহিত্য

কাজী ফেরদৌস খান

১.

শিশু-সাহিত্যের প্রয়োজনীয়তা ও সমস্যা কে দেশের সম্মুখে! তুলে ধরতে কুমিল্লার 'ভিলেজ এইড একাডেমী'র অগ্রণী ভূমিকা সবিশেষ উল্লেখযোগ্য। ১৯৬২ সনের মার্চ মাসে অনুষ্ঠিত 'শিশু-সাহিত্য সম্মেলনে' পূর্ব-পাকিস্তানের বহু সংখ্যক সাহিত্যিক ও প্রকাশক জমায়েৎ হয়েছিলেন। এই সম্মেলনের বিবরণী ও প্রবন্ধাবলীর একটি সংকলন প্রকাশিত হয়েছে যা পূর্ব-পাকিস্তানের শিশু-সাহিত্য সম্পর্কিত তথ্য ও চিন্তার দর্পণ। এই বছরেরই মধ্যভাগে সরকারের পূর্নগঠন দপ্তরের সহযোগিতায় শিশু-সাহিত্যের উপর একটি পূর্ণাঙ্গ আলোচনা সেমিনারের ব্যবস্থা করেন বাংলা একাডেমী। তারপর থেকে এযাবৎ অর্থাৎ দু'বছরের মধ্যে পূর্ব-পাকিস্তানের নানা স্থানে ছোট বড় অন্ততঃ দ্বাদশটি আলোচনা চক্র অনুষ্ঠিত হয়েছে—বরিশাল, ফরিদপুর, ময়মনসিং, চট্টগ্রাম, রাজশাহী প্রভৃতি স্থানে। সম্প্রতি 'পূর্ব-পাকিস্তানের পনের বছরের শিশু-সাহিত্য'-এর একটি নমুনা জরিপ পরিচালনা করেছেন সরদার ফজলুল করিম। যাকে উৎসাহ ও প্রেরণা জুগিয়েছেন সৈয়দ আলী আহসান, সাহায্য করেছেন, সরদার জয়েনউদ্দীন, জ্যোতিপ্রকাশ দত্ত, রেজাউর রহমান প্রভৃতি।

১৯৬১ সনের আদমশুমারীর বিশ্লেষণমুযায়ী পূর্ব-পাকিস্তানের আয়তন ৫৪,০০০ বর্গ মাইল। লোক সংখ্যা পাঁচ কোটি চুরাশি লক্ষ। শিক্ষার সাধারণ হার ১৭'৬, শিক্ষিতের সংখ্যা বিশ্লেষণে প্রকাশ যে, প্রথম শ্রেণী থেকে পঞ্চম শ্রেণী পর্যন্ত শিক্ষিতের সংখ্যা হচ্ছে ছাপ্পান্ন লক্ষ এবং ষষ্ঠ থেকে দশম শ্রেণী পর্যন্ত শিক্ষিতের সংখ্যা চৌদ্দ লক্ষ। ম্যাট্রিক মানের শিক্ষিতের সংখ্যা দু' লক্ষ সাতচল্লিশ হাজার, ম্যাট্রিকোর্ধ কিন্তু ডিগ্রী মানের নীচ পর্যন্ত শিক্ষিত বায়ান্ন হাজার ও, ডিগ্রী এবং ডিগ্রী

উত্তর পর্যায়ে শিক্ষিতের সংখ্যা পয়ত্রিশ হাজার। এই বৃহৎ জনসমষ্টির তুলনায় আবাদী উত্তরকালে শিশু ও কিশোরদের জ্ঞান সাহিত্যধর্মী যে সমস্ত গ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছে ১৯৪৮ থেকে ১৯৬৩ সন পর্যন্ত তার একটি তালিকা উদ্ধৃত করা যেতে পারে। বলা বাহুল্য, এই তালিকায় শিশু ও কিশোরদের জ্ঞান রচিত সমগ্র সাহিত্য কর্মকেই প্রযুক্ত করা হয়েছে; কিন্তু পাঠশালা, মক্তব কিংবা মাদ্রাসা ও স্কুলের পাঠ্যপুস্তক সমূহকে ধরা হয় নি। পাঠ্যাতিরিক্ত বিষয় হিসেবে শিশু ও কিশোরদের আনন্দ এবং কল্পনার চাহিদার দিকে লক্ষ রেখে এ কয় বৎসরে সে সমস্ত শিশু-সাহিত্য কর্ম সৃষ্টি হয়েছে নিজের তালিকায় শুধু তাদেরকেই ধরা হয়েছে :

বৎসর	শিশু-সাহিত্যের মোট সংখ্যা	শিশু-সাহিত্যে জীবনী	শিশু-সাহিত্যে রহস্যোপন্যাস	অন্যান্য
১৯৪৮	১৬	১০	০	৬
১৯৩৯	২৭	১২	২	১৩
* ১৯৫০	১২	৭	০	৫
১৯৫১	২৭	১৯	১	৭
১৯৫২	৫০	২৭	৩	২০
১৯৫৩	১৩	৫	৩	৫
১৯৫৪	১৫	৪	৮	৩
১৯৫৫	৭৩	৮	১৫	৫০
১৯৫৬	৬৫	১১	২৬	২৮
১৯৫৭	৪৮	৭	১২	২৯
১৯৫৮	৯৯	১১	৪৭	৪১
১৯৫৯	১০৩	৯	২৬	৬৮
১৯৬০	৭৩	১০	১০	৫৩
১৯৬১	৬৮	২২	১৩	৩৩
* ১৯৬২	৪৭	১৮	৫	২৪
** ১৯৬৩	৪৫	২২	৭	১৬
মোট	৭৮১	২০২	১৭৮	৪০১

* পূর্ব-পাকিস্তানের পনের বছরের শিশু সাহিত্যের জরিপ।

** রেজিস্টার অব পাবলিকেশনস ও সরকারী গেজেট থেকে গৃহীত।

এই তালিকাদৃষ্টে স্পষ্টই বোঝা যায় যে শিশু-সাহিত্যের চাহিদা ক্রমাগতের দিকে এগিয়ে চলেছে। উপরের তালিকায় সব রকম শিশু-সাহিত্যকেই স্থান দেওয়া হয়েছে, রচনাগুণ কিংবা সৌন্দর্য প্রকাশের দিকে নজর দেওয়া হয় নি।

এ প্রসঙ্গে স্মরণীয় যে, শিশু ও কিশোরদের রচনাকে বয়সানুক্রমে অধিকতর উপযুক্ত ও বিজ্ঞান সম্মত করার জন্য ঢাকার বাংলা একাডেমী শিশু-সাহিত্যকে নিম্নোক্ত তিনটি স্তরে বিভক্ত করেছেন :

স্তর	বয়স	বিষয়
প্রথম—	৩-৭—	অর্থহীন ঘুমপাড়ানী গান, কবিতা, ছড়া।
দ্বিতীয়—	৮-১২—	রূপকথা, অভিযানের কাহিনী, জীবনী, ছোটদের নাটক, বিদেশী গল্পের অনুবাদ এবং পারিপার্শ্বিক জ্ঞান।
তৃতীয়—	১২-১৬—	অভিযানের কাহিনী, বিজ্ঞান রহস্যোপন্যাস, কবিতা, জীবনী, মানব সভ্যতার ইতিহাস এবং মনোহর ভৌগলিক জ্ঞান।

বলাবাহুল্য, নাটক, উপন্যাস বা কাহিনী সমস্ত রকম বইকেই উপরের স্তর-পর্যায়ে বিভক্ত করা হয়েছে এবং বাঙলা একাডেমী সম্প্রতি এই স্তর বিভাগ অবলম্বন করে একখানি ছড়ার বই ও একখানি শিশু-নাটক রচনা করে শিশু-কিশোরদের ধন্যবাদার্থী হয়েছেন। এতদ্ব্যতীত শিশু সাহিত্যের উপর উত্তম রচনায় উৎসাহ দানের জন্যে বাঙলা একাডেমী একটি বাৎসরিক প্রতিযোগিতা ও পুরস্কার দানের ব্যবস্থা করেছেন। এই ধরনের প্রচেষ্টা পশ্চিমবঙ্গ সরকারের উদ্যোগেও অর্জিত হয় বলে শুনেছি। প্রতি বৎসর পশ্চিমবঙ্গ সরকারের উদ্যোগে বাণীপুরে যে শিশু-সাহিত্যিকদের শিবির বসে তা নাকি উৎকৃষ্ট শিশু-সাহিত্য রচনার তাগিদেই। তাছাড়া ভারতে সাহিত্য-সৃষ্টির উৎসাহ দানের নিমিত্তে একাডেমী পুরস্কার, মৌচাক পুরস্কার, রাষ্ট্রপতি পুরস্কার প্রভৃতি নানাবিধ পুরস্কারের ব্যবস্থা আছে। পূর্ব-পাকিস্তানে বাঙলা একাডেমীর প্রচেষ্টা তাই সঙ্গত কারণেই অভিনন্দনীয়। পূর্ব-পাকিস্তানের প্রকাশকেরা সম্প্রতি শিশু-

সাহিত্য প্রকাশের ক্ষেত্রে আস্থা প্রকাশ করছেন যা সত্যই আনন্দের বিষয়। কিছুদিন পূর্বে প্রকাশিত পনের বছরের শিশু-সাহিত্যের একটি নমুনা জরিপে শিশু সাহিত্যকে মোট এগারটি শ্রেণীতে বিভক্ত করেছে। (১) জীবনী (২) রহস্যোপত্ভাস (৩) গল্প (৪) রূপকথা (৫) উপত্ভাস (৬) বিজ্ঞান (৭) নাটক (৮) ধর্ম (৯) ভ্রমণ (১০) ছড়া ও কবিতা এবং (১১) বিবিধ। আমাদের মনে হয় এ ছাড়া (ক) খেলাধুলা (খ) ব্যায়াম ও শরীর চর্চা (গ) পরিষ্কার পরিচ্ছন্নতা বা স্বাস্থ্য (ঘ) সাধারণ জ্ঞান (ঙ) ইতিহাস ও কিংবদন্তি (চ) ম্যাজিক যাদু, ছবি আঁকা ইত্যাদি ও (ট) দেশের কথা বিষয়ক গ্রন্থাদিরও প্রয়োজন আছে। ১৯৪৮-১৯৬২ সনের জরিপ ও তালিকায় উপরিত্ত এগারটি বিষয় সম্পর্কিত গ্রন্থাদির অস্তিত্ব বাজারে থাকলেও দ্বিতীয় পর্যায়ের সাতটি বিষয়ে রচিত শিশু সাহিত্যের অভাব পূর্ব-পাকিস্তানের পক্ষে মর্মান্তিক সত্য।

২.

অত্ভাবধি পূর্ব-পাকিস্তানে শিশু-সাহিত্যের মধ্যে জীবনী সাহিত্যের হারই বেশী। দ্বিতীয় স্থান রহস্যোপত্ভাসের। এই রহস্যোপত্ভাসের অধিকাংশই ডাকাতি, হত্যা প্রভৃতি লোমহর্ষক কাহিনীযুক্ত। জীবনী-বিভাগে কোন মহাপুরুষ বা নেতার নাম অধিক পাওয়া যায় সে তথ্য মূল্যবান। এ দিক থেকে দেখা যায় যে ১৯৪৮-৬২ এই পনের বৎসরের মধ্যে যে একশ আশীখানা জীবনীগ্রন্থ দেখা যাচ্ছে তার মধ্যে তেইশখানা পুস্তকই হয়রত মুহম্মদের জীবনী নিয়ে। রচিত জীবনী বিভাগে দ্বিতীয় স্থান অধিকার করেছেন কায়েদে আযম মোহাম্মদ আলী জিন্নাহ। তাঁর উপর তালিকাভুক্ত গ্রন্থ ১৭ খানা। ‘আমাদের কায়েদে আযম’, ‘ছোটদের কায়েদে আযম’, ‘জাতির পিতা’, ‘পাকিস্তানের স্রষ্টা’ প্রভৃতি গ্রন্থের নাম। ইসলামের ইতিহাসের অপরাপর খলীফা এবং বীরপুরুষদের উপরও একাধিক জীবনীগ্রন্থ দেখতে পাওয়া যায়। কারবালার যুদ্ধ, এবং ‘হাসান-হোসেনের’ উপরও গ্রন্থ আছে। তা ছাড়া রবীন্দ্রনাথ, ইকবাল, নজরুল, সেক্সপীয়ার, শেখভ, জগদীশচন্দ্র বন্দ্য, ম্যাডাম কুরী, এডিসন প্রভৃতির জীবনীও রচিত হচ্ছে। পূর্ব-পাকিস্তানের

শিশু সাহিত্যিকদের মধ্যে এই বিভাগের লেখকদের রচনার দক্ষতা সাধারণভাবে স্বীকৃত।

রহস্য রোমাঞ্চ বিজ্ঞানের লেখকগণ সাধারণ ভাবে অপরিচিত, অথবা অনামী। রহস্যোপন্যাসের লেখকেরা অনেকেই আবার রহস্যোপূর্ণ ছদ্মনাম গ্রহণ করছেন। যেমন—‘স্বপন কুমার’, ‘কুয়াশা’, ‘ধূমকেতু’, ‘মরিচীকা’, ‘ইশ্রাকিল’ ‘ইনকা’ ‘কেটি’ প্রভৃতি। লেখকদের নামের ক্ষেত্রে যেমন রহস্য, গ্রন্থের নামেও তেমনি রোমাঞ্চের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। ‘অদৃশ্য মায়াবিনী’, ‘অন্ধকারের আতঙ্ক’ ‘উড়ন্ত বিমানে দুরন্ত-ডাকাতি’, ‘কেনাই ডাকু’ ‘কে এই দস্যুরানী’, ‘খুন আর খুন’, খুন, ডাকাতি গুম ‘খুনীর ফাঁদে’ ‘খুনীর সাধনা’, ‘খুনে বাধা’, ‘গুপ্ত ঘাতক সমিতি’, ‘গুম’, ‘গুলির মুখে সেলিম’, ‘গ্রীণ ভিলা-হত্যারহস্য’, ‘জেলখানায় হত্যারহস্য’, ‘ট্রেনে ডাকাতি’, ‘ডাকু জুলতানা’, ‘ডাক্তারের মরণ কাপড়’, ‘ড্যাগার যখন বিঁধল বৃকে’, ‘তিন শয়তানের ষড়যন্ত্র’, ‘দস্যু বাহরাম’, ‘দস্যু বেনজীর’ ‘দস্যু মোহন’, ‘দস্যু রানী’ ‘দস্যু রুস্তম’, ‘দুঃসাহসী জালিয়াতী’, ‘নিশাচর’ ‘নিশাচরী সুলদরী কে’, নিশীথের খুনী’, ‘বিষাক্ত ছোবল’ ‘বিষাক্ত নিঃশ্বাস’ ‘ভুল ডাকাত’ প্রভৃতি।

রহস্যোপন্যাসের পরে জনপ্রিয় গল্প গ্রন্থ। এ বিভাগের বৈশিষ্ট্য হচ্ছে এই যে, এ বিভাগে সাধারণভাবে সুসাহিত্যিকদের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। এবং এ বিভাগের গ্রন্থের সংখ্যা প্রায় রহস্যোপন্যাসের সমান সমান যাচ্ছে। এর দ্বারা প্রমাণ করা যেতে পারে যে, পূর্ব-পাকিস্তানের কিশোরদের চরিত্র নিম্নমানের রহস্যোপন্যাসের দ্বারাই চালিত হচ্ছে না। এই বিভাগে উল্লেখযোগ্য অল্পবাদেরও সন্ধান মেলে।

অল্পবাদ বিভাগে বিশ্বের প্রখ্যাত শিশু সাহিত্যিক লিউইস ক্যারলের ‘আজব দেশে এলিস’ লুই স্টিভেনসনের ‘কিডনাপড’, জোনাথান সুইফটের ‘গালিভারের ভ্রমণ কাহিনী’, চার্লস ডিকেন্সের ‘গ্রেট এক্সপেকটেশন’, সারভানটিসের ‘ডনকুইক্সোট’, ড্যানিয়েল ডিফোর ‘রবিনসন ক্রুসো’, ষ্টাইনবেকের ‘লাল ঘোড়া’ জর্জ ইলিয়টের ‘সাইলাস ম্যারিনার’, হানস ক্রিশ্চিয়ান অ্যান্ডারসনের গল্প, ওয়াশিংটন আরভিং-এর ‘রিপভ্যান উইনকল’, ‘কিশোরদের শেকসপীয়ার’, ‘ঈসফের গল্প’ এবং আরব্য রজনীর ‘কাহিনী পরিবেশন দেখতে পাই। বিজ্ঞান বিষয়ক অল্পবাদ-গ্রন্থের সংখ্যাও

ক্রমাগতের পথে। ১৯৫৫ সনের পর থেকে বিদেশী কিশোর বিজ্ঞান গ্রন্থের অনুবাদ প্রকাশ শুরু হয় পূর্ব-পাকিস্তানে, যার হার ক্রমেই বেড়ে চলেছে। কিশোর বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে মৌলিক রচনা অভ্যস্ত ইত্যাদি ব্যঞ্জক। ১৯৬২ সন পর্যন্ত যেখানে কিশোর বিজ্ঞান অনুবাদ বত্রিশ খানা সেখানে কিশোর বিজ্ঞানের মৌলিক গ্রন্থ মাত্র নয় খানা। গত ১৯৫২ সন পর্যন্ত শিশু ছড়া ও কবিতার বই প্রকাশিত হয়েছে মাত্র তেরখানা এবং এই ছড়া ও কবিতার বইও প্রকাশিত হয়েছে ১৯৫৬ সনের পরে।

৩.

পূর্ব-পাকিস্তানের শিশু সাহিত্যের আলোচনা প্রসঙ্গে পূর্ব-পাকিস্তানের দৈনিক পত্রিকা সমূহের সাপ্তাহিক শিশু মজলিস, এবং সাপ্তাহিক, মাসিক কিংবা সাময়িক শিশু পত্র-পত্রিকাগুলোর উল্লেখ প্রয়োজন। পূর্ব-পাকিস্তানের সমস্ত বাংলা দৈনিক খবরের কাগজেই সপ্তাহে একদিন 'খেলা ঘর', 'ছোটদের মজলিস', 'মুকুল মাহফিল', 'মুকুল মেলা' প্রভৃতি নামে বিভাগ ছাপা হচ্ছে। কিছুদিন পূর্বে ঢাকাস্থ 'এডুকেশন সেন্টার' মেয়েদের স্কুলের পাঁচশ তেতাল্লিশজন ছাত্রীর মধ্যে দৈনিক পত্রিকার শিশু বিভাগের জনপ্রিয়তা সম্পর্কে একটি নমুনা জরিপের ব্যবস্থা করেছিলেন। সেই জরিপে দেখা গেছে যে উক্ত ছাত্রীদের নব্বই ভাগ ছাত্রীই দৈনিক পত্রিকার শিশু বিভাগের নিয়মিত পাঠক। এই শিশু মজলিসগুলো ব্যতীত শিশুদের সাময়িক এবং মাসিক পত্রগুলোও শিশু ও কিশোরদের মনের ক্ষুধা মেটাতে উল্লেখযোগ্য অংশ গ্রহণ করছে।

৪.

ঢাকা পূর্ব-পাকিস্তানের শিশু সাহিত্যের প্রধান প্রকাশকেন্দ্র। তারপর চট্টগ্রাম, তৃতীয় নোয়াখালী, বগুড়া প্রভৃতি। রাজশাহী, খুলনা, বরিশাল, ময়মনসিংহ থেকেও কিছু কিছু শিশু সাহিত্য প্রকাশিত হচ্ছে কিন্তু তা উপরিস্থ প্রকাশকেন্দ্রের তুলনায় তা নগণ্য।

৫.

আমরা এ আলোচনায় ইচ্ছা করেই কোন শিশু সাহিত্যিকের নাম উল্লেখ করলাম না।

পূর্ব-বাঙলার লোক-সাহিত্যের একটি দিক : সারি গান

মুহম্মদ আবদুল খালেক

লোক-সাহিত্য বাঙলা দেশের অমূল্য সম্পদ। নিরপেক্ষ দৃষ্টি নিয়ে সাহিত্যের ইতিহাস বিশ্লেষণ করতে গেলে দেখা যাবে ‘লোক-সাহিত্য’ বাঙালী কবির আদি ও অকৃত্রিম রচনা। যদিও প্রমাণ স্বরূপ কিছু দেখানো সম্ভব নয়, তবুও আমার মনে হয় বাঙালীর প্রাচীনতম সাহিত্য চর্চাপদ নয় : লোক-সংগীত, কারণ যে দেশে এক শ্রেণীর সুসংহত মানব সমাজের অস্তিত্ব মিলছে, যাদের হৃদয়ে প্রেম-প্রীতি-ভালোবাসার অভাব ছিল না, সুখ-দুঃখ, ব্যথা-বেদনা নিয়ে যাদের ঘর-সংসার গড়ে উঠেছিল, তাদের বাণী সুরে-তালে, কথায়-গানে রূপ পাবে না এটি কি করে সম্ভব ! হতে পারে সে সমাজের মানুষ মূর্খ অথবা অশিক্ষিত, না জানতে পারে তারা লেখা-পড়া, না পেতে পারে তারা শিক্ষার আলোক। কিন্তু লোক-সাহিত্য সৃষ্টির ক্ষেত্রে এগুলো কোন বাধা নয়। কাজেই যে সময় থেকে বাঙলার মাটিতে মানুষ বাসা বাঁধতে শুরু করেছে, যেদিন থেকে বাঙলার মাঠে-ঘাটে এখানকার রাখাল বালকেরা গুরু-ভেড়া-ছাগল চরাতে শুরু করেছে, যেদিন থেকে বাঙালী কৃষক তার জীবিকা অর্জনের জন্য লাঙ্গলের মুঠি ধরেছে, সেই শুরু লগ্নেই বাঙলার মাটিতে লোক-সাহিত্যের উদ্ভব হয়েছে বলে আমার দৃঢ় বিশ্বাস। কালের কবল থেকে সেগুলো রক্ষা করা যায় নি বলেই সৃষ্টির সত্যকে অস্বীকার করা যায় না কোনক্রমেই। বাঙলা দেশের উর্বর মাটিতে তৃণলতা, ঘাস-পাতা যেমন বিনা যত্নে, বিনা পরিশ্রমে প্রকৃতির কোন এক স্বাভাবিক নিয়মে আপনা থেকেই গজিয়ে উঠেছে, বাঙালী হৃদয়ের দুঃখ-বেদনা আশা-আকাঙ্ক্ষা, হাসি-কান্নাও তেমনি অত্যন্ত স্বাভাবিক ভাবে প্রাচীন কাল থেকে তাদের কথায়-গানে, সুরে-বেসুরে বেজে উঠেছে। সুতরাং লোক-গীতিকেই বাঙালীর প্রাচীনতম রচনা হিসেবে ধরে নেওয়া যায়।

পূর্ব বাঙলা এবং পশ্চিম বাঙলার লোক-সাহিত্যে যে মৌলিক পার্থক্য দৃষ্ট হয় তা আশ্চর্যের নয়, সৃষ্টির প্রারম্ভ থেকেই এ পার্থক্য বিদ্যমান। আর এই পার্থক্য এসেছিল প্রকৃতির একান্ত স্বাভাবিক নিয়মেই। লোক-সাহিত্য প্রকৃতির ফসল। আলো-বাতাস, জল-মাটির সাথে থাকে ফসলের প্রাণের মিল। পূর্ব বাঙলার পলিমাটিতে যে সমস্ত ফসল অতি অল্পায়াসে পরিপুষ্ট লাভ করে, পশ্চিম বাঙলার কঁকর বিছানো লাল মাটিতে অনেক সাধ্য-সাধনা করেও সে ফসল জন্মানো সম্ভব হয়ে ওঠে না, আবার এমন কতকগুলো ফসল আছে যা পশ্চিম বাঙলার মাটিতেই জন্মান সম্ভব, পূর্ব বাঙলার মাটিতে নয়। লোক-সাহিত্য সৃষ্টির ক্ষেত্রেও উপমাটি বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য। প্রকৃতির এই স্বাভাবিক নিয়মটি অস্বীকার করতে গেলে সাহিত্যে কৃত্রিমতা আসতে বাধ্য, আর লোক-সাহিত্যে কৃত্রিমতার স্থান নেই বললেই চলে।

গঙ্গা, যমুনা, পদ্মা, মেঘনা, ইছামতি, কবতোরায় পরিবেষ্টিত আমাদের পূর্ব বাঙলা। এ দেশের লোক-সাহিত্য সম্পর্কে কোন কিছু বলতে গেলেই মনে পড়ে এখানকার প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের কথা যার সাথে মিশে একাকার হয়ে গেছে এ দেশের মানুষের ভাবনা-চিন্তা, ধ্যান-ধারণা, আশা-আকাঙ্ক্ষা, কর্ম-সাধনা। কাজেই প্রকৃতিকে বাদ দিয়ে এখানকার লোক-সাহিত্যকে বিশ্লেষণ করা মানে আত্মাকে বাদ দিয়ে দেহ নিয়ে গবেষণা করা। প্রকৃতির শ্রেষ্ঠ ফসল মানুষ, আর মননশীল মানুষের শ্রেষ্ঠ ফসল তার শিল্প; তার সাহিত্য। লোক-সাহিত্য সাধারণতঃ গড়ে ওঠে শিল্পীর পারিপার্শ্বিক রূপ-সৌন্দর্য, গতি-প্রকৃতি এবং জীবন পদ্ধতিকে কেন্দ্র করেই। পূর্ব বাঙলার প্রকৃতিতে সৌন্দর্যের অভাব নেই। বারো মাসে তেরো রকমের সাজ-পোষাক পরে এখানকার প্রকৃতি শিল্পী হৃদয়কে মাতিয়ে তোলে, যার ফলে এ দেশের লোক-শিল্পীদের কথায়-গানে, সুরে-তালে, চিত্রে-নৃত্যে কোনদিন বৈচিত্র্যের অভাব ঘটে নি। পূর্ব-বাঙলার গতিশীল প্রকৃতি এ দেশের লোক-শিল্পীদেরকে উদাস করে তুলেছে, ভাবুক করে তুলেছে। নদীর স্রোতের সাথে মানুষ ছুটে চলেছে কোন্ লীলামীন পাথারে, উত্তাল তরঙ্গ বিক্ষুব্ধ মেঘনা-যমুনার অকূল সাগরে নৌকা ভাসিয়ে পাল ভুলে ঢেউয়ের তালে তালে মাঝি খুঁজতে বেরিয়েছে তার জীবনের পথ, দিগন্ত বিস্তৃত মাঠের ফাঁকে ফাঁকে নদীর বাঁকে বাঁকে

সে চালিয়ে দিয়েছে তার জীবনের রথ। কিন্তু বাঙালী জন্ম জন্ম সাধনা করেও তার জীবনের কোন কুল-কিনারা করতে পারে নি। জীবন সংগ্রামে ক্লান্ত মাঝি তাই হয়তো নিরাশার সুরে এক সময় গেয়ে উঠেছে :

“আমায় ভাসাইলি রে আমায় ডুবাইলি রে
অকুল দরিয়ায় বুঝি কুল নাই রে।”

নিরাশায় ভরা বাঙালী মাঝির জীবন। বেঁচে থাকবার নিশ্চয়তা তারা কোন দিন পায় নি, কাজেই তাদের কথায়-গানে করুণ সুরের ওত প্রাধান্য। এর পর আসে বাঙালী কৃষকের কথা। মাঝিদের জীবন সংগ্রাম এবং কৃষকদের জীবন সংগ্রাম এক নয়, যার ফলে বাঙালী কৃষকদের গানের ভার এবং সুর বেশ ধানিকটা আলাদা হয়ে গেছে। গ্রীষ্মের প্রচণ্ড হুপুরে আমরা শহুরে ভদ্রলোকেরা শান্তি ছায়ায় বৈদ্যুতিক পাখার নীচে বসে ছটফট করতে থাকি, তখন বাঙলা দেশের কৃষকেরা মল বেধে ছোট ছোট ফসল নিড়াতে বাস্তু। হাতের পাচন তাদের ক্ষিপ্ত গতিতে চলতে থাকে ধানের চারা থেকে পাটের চারায়, মুখে তাদের অবিরাম ফুটে থাকে গানের ফোয়ারা :

“ও তোরা সাথী যারা জুয়াচোর তারা
যান্না রে কথার মধ্য
ভজন-সাধন করিস মন তুই
সামনে রাইখা স্নুজি।

দিন শেষে গোধূলি লগ্নে শস্য-শ্যামল মাঠ থেকে এক পাল গরু নিয়ে রাখাল বালকেরা বাড়ি ফিরছে। পাঁচমাকাশে সূর্যের রঙীন আভা ন্মান হয়ে গেলেও রাখাল বালকের মুখের গান ফুরায় না। সন্ধ্যাগত বস্তায় মাঠ-ঘাট পথ-প্রান্তর একে একে ডুবে যাচ্ছে। কৃষকের এক মুহূর্ত অবসর নেই। শুধু কাজ আর কাজ। সারা বছরের কঠোর সাধনার ধন তাকে মাত্র ক’দিনে কেটে ঘরে তুলতে হবে। এক মাজা পানির মধ্যে দাঁড়িয়ে তারা ধান আর পাট কাটছে। হাতে তাদের কান্তে চালানোর চঞ্চলতা, মুখে তাদের বারোমাস গান। পল্লী-বাঙলার শাস্ত-ম্লিষ্ট পরিবেশের সাথে যাদের পরিচয় আছে তাঁরাই শুধু উপলব্ধি করতে পারবেন মাঠ থেকে ভেসে আসা এই সুরগুলো ক’ত করুণ এবং প্রশান্ত।

বর্ষার সময় এদের নৌকা বাইচ পূর্ব বাঙলার একটি উপভোগ্য দৃশ্য। এই নৌকা বাইচকে কেন্দ্র করে যে সমস্ত গান রচিত হয় সাধারণ অর্থে তাকেই সারি গান বলা হয়ে থাকে। সারি শব্দটির আভিধানিক অর্থ পঙ্ক্তি বা শ্রেণী। অর্থাৎ কথাকে শ্রেণীবদ্ধভাবে সাজিয়ে-গুছিয়ে যখন সমবেত কণ্ঠে গাওয়া হয় তখন সে গানগুলো সারি গানের মর্যাদা লাভ করে। এই গানগুলো কর্মসংগীতের পর্যায়ভুক্ত। বাঙলা দেশের কৃষক-মজুর শ্রেণী যখন সমবেতভাবে কোন কাজ করতে যায় তখনই সাধারণতঃ এই সারি গানগুলো গাওয়া হয়ে থাকে।

বর্ষাকালে পূর্ব বাঙলার পথ-ঘাট, মাঠ-প্রান্তর বজ্রার জলে ভরে ওঠে। সারাদিন হারভাঙ্গা পরিশ্রমে হাফিষে ওঠে কৃষকদের মন, কাজের ফাঁকে ফাঁকে তাই তারা একটু আমোদ-প্রমোদের প্রয়োজনীয়তা অনুভব করে। হাটে হাটে খোঁজ নেয় ক'বে কোথায় নৌকা-বাইচ হবে। তারপর নির্দিষ্ট দিনে বলিষ্ঠ দেহের জোয়ান বা'চেলদেরকে নিয়ে আল্লা নামের ধ্বনি দিয়ে যাত্রা করে তাদের পবন কাঠের নৌকা। মাস্তুলের সাথে পত্ পত্ করে উড়তে থাকে তাদের নিজ নিজ প্রতীকধর্মী পতাকা। বা'চেলদের বৈঠার তালে তাল মিলিয়ে অবিরাম বাজতে থাকে তাদের একতারা টেকারা। সেই তালে তাল জুটিয়ে মাস্তুলের কাছে ঝঞ্জুরী হাতে বাবরী মাথায় অপরূপ নৃত্যের সাথে কথার পর কথা সুরের পর সুর গেঁথে যায় সারিদার। বা'চেলদের বৈঠা ফেলার তাল ঠিক করতে গিয়ে সারিদারের মুখ থেকে যে সমস্ত কথা সুর হয়ে বেরিয়ে আসে তাকেই আমরা সাধারণ অর্থে সারিগান বলবো। এগুলো তাদের আগে থেকে মুখস্থ করা বুলি নয়। চলার পথে চোখের সামনে যে দৃশ্য তারা দেখে, তাকেই সহজ-সরল ভাষায় ছন্দোময় করে তোলে অশিক্ষিত সারিদার। রবীন্দ্রনাথের 'গ্রাম্য সাহিত্য' প্রবন্ধে এদের উল্লেখ আছে। প্রাণের কোন এক সোনা ঝরা সন্ধ্যায় পদ্মার বুকে নৌকা নিয়ে ভ্রমণ করছিলেন রবীন্দ্রনাথ। পথ-ঘাট, মাঠ-প্রান্তর বজ্রার জলে একেবারে ডুবে গেছে। বেলা প্রায় ডুবু ডুবু এমন সময় রবীন্দ্রনাথ দেখতে পেলেন প্রায় ১০।১২ জন লোক একটি নৌকা বেয়ে এগিয়ে আসছে। তাদের সবার হাতে একটা করে ছোট্ট বৈঠা। বৈঠা ফেলার তালে তালে তারা সবাই মিলে গান ধরেছে :

“যুবতী ক্যান বা কর মন ভারি
পাবনা থ্যাহে আন্তা দেব ট্যাহা দামের মোটরী।”

পূর্ব বাঙলার লোক-সাহিত্যে এই রচনাগুলোই সারি গানের পর্যায়ভুক্ত। এই গানের মধ্য দিয়ে সমগ্র গ্রাম-বাঙলা যেন কথা বলে উঠেছে। তাদের আশা-আকাঙ্ক্ষা, কামনা-বাগনার উজ্জল নিদর্শন এই গানগুলো। সারি গান রচনার ধরা-বাধা কোন নিয়ম নেই। বৈঠা-মারার তালের সাথে মিলিয়ে সাধারণতঃ এই গানগুলো রচিত হয়ে থাকে। সারিগানগুলো চিত্রধর্মী। মুহূর্তের ঘটনাকে অবলম্বন করে রচিত হলেও এর মধ্যে লাবঙ্গনী আবেদনের অভাব নেই। কিছু সংখ্যক সারিগান নিয়ে আলোচনা করলেই এর মধ্যে একটা ধারাবাহিকতা এবং পারস্পর্য লক্ষ্য করা যাবে।

নব বিবাহিত তরুণ কৃষক মাতোয়ারা হয়ে উঠেছে নৌকা বাইচের ডাকে, দেহের প্রতিটি রক্ত-বিন্দু টগবগ করে ছুটে উঠেছে নৌকা বাইচের নেশায়। কাজেই দুপুর বেলা চারটে ভাত খেয়ে একটা পান মুখে দিয়ে বৈঠা হাতে সে যখন পা বাড়িয়েছে, তখন নব বধু হয় তো মন ভার করে কৃষক স্বামীর যাত্রা পথে বাধ পেয়েছে। কিন্তু এ মুহূর্তে নব বধুর আকুল মিনতি অথবা প্রেমসীর গভীর ভালোবাসার চাইতে নৌকা বাইচের আকর্ষণ তার কাছে অনেক বেশি। কাজেই জীবন সমস্ত আবদার আবেদন ছ’পায়ে মাড়িয়ে সে ছুটে এসেছে মণ্ডলের বাইচের নৌকায়, সারি ধরেছে :

“নৌকায় যাত্রা করিলাম সকালে
আল্লার নাম বল তোমরা চাঁদ বদনে ॥

গ্রামের সীমা পার হতে না হতেই সারিদারের মনের মুকুরে ভেসে উঠেছে তার বধুর বেদনাভারাক্রান্ত মুখের ছবি। সঙ্গে সঙ্গে সারিদারের কথার সুর গেছে পান্টে, প্রলোভনের সুরে গেয়ে উঠেছে :

“যুবতী ক্যান বা কর মন ভারি
পাবনা থ্যাহে আন্তা দেব ট্যাহা দামের মোটরী।”

এ প্রসঙ্গে আমার বিশ্লেষণ যদিও রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য থেকে বেশ

খানিকটা আলাদা হয়ে গেল, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সর্বশেষ বক্তব্য :

“দেখিলাম, এই গোয়াল ঘরের পাশে, এই কুল গাছের ছায়ায় এখানেও যুবতী মন ভারি করিয়া থাকেন এবং তাহার রোষারুণ কুটিল কটাক্ষ-পাতে গ্রাম্য কবির কবিতা ছন্দে-বন্দে, সুরে-তাগে, মাঠে-ঘাটে, জলে-স্থলে জাগিয়া উঠিতে থাকে,” উক্তিটি বিশেষভাবে প্রনিধান-যোগ্য।

জোয়ান বা’চেলদের শক্ত টানে মগুলের নৌকা তর তর বেগে ছুটে চলেছে। কিছুদূর এগুতেই দেখা গেল হানিফ্ চাচার বাড়ির কাছে ঝোপের আড়ালে বুলবুল পাখীর একটা নির্জীব বাচ্চা অসহায় অবস্থায় তাকাচ্ছে এদিক ওদিক। শত্রু পাখীরা ঘোরাফেরা করছে তার সন্ধানে, খোঁজ পেলেই বাচ্চাটির জীবন লীলার ঘটবে অবসান। এই করুণ দৃশ্যটি আর কারও চোখে না পড়লেও নৌকার সারিদারের দৃষ্টি এড়ায় নি। হানিফের মাকে বুলবুল পাখীর বাচ্চাটির দিকে দৃষ্টি রাখার জন্য সহজ সরল ভাষায় গেয়ে উঠে সে—

“ওরে হানিফ চাচার মাও
তোমাগরে বাড়ির কাছে বুলবুলেরই ছাও।”

নৌকা তাদের ছুটে চলেছে অপ্রতিহত গতিতে। বাইচের সময় ঘনিষে আসছে ক্রমেই। লক্ষ্য স্থলে পৌছতে তাদের অনেক দেরি, বৈঠা ফেলতে হবে ঘন ঘন। এর মধ্যে তাদের নৌকা এসে গেছে এক ঘ্যাগ-বহুল গ্রামের পাশে। ঘ্যাগের কাহিনী বলার লোভ সামলাতে পারে নি সারিদার। ছোট ছোট কথার বাধুনীতে ঘনঘন বৈঠা ফেলার তালে তালে সে গেয়ে উঠেছে—

“দম্‌দম্‌দম্‌ রহুলপুর করম মতির কাছে
তিন শ বাট ঘ্যাগ সেই গেরামে আছে
ঘ্যাগের জালা মন্দ না
তিরিং তিরিং তাল বাজে না।

আর একটু এগুতেই হয়তো দেখা গেল একজন পল্লীবালা তার ভাঙ্গা কুটীরের পাশে দাঁড়িয়ে ডাগর ডাগর চোখ দুটো মেলে ধরেছে বাইচের নৌকার দিকে। কিশোরী বালার সহজ-সরল-মিরাডরণ রূপের

মোহ কাটাতে পারেনি সারিদার, গেয়ে উঠেছে :

“ছুঁড়ীক দেখতে ভালো নয়ন কালো
মাথা ভরা চুল
ছুঁড়ীক দেখতে ভালো।”

এমন সময় হঠাৎ গভীর অঙ্গল থেকে ভেসে আসে ঘুঘু পাখীর করুণ মধুর সুর। কিশোরী বালার কালো হরিণ চোখের দৃষ্টি এমনিতেই বাচেলদের চিন্তা-চাঞ্চল্য এনে দিয়েছে তারপর আবার ঘুঘু পাখীর কান্না,— সারিদার নতুন সুরে গেয়ে উঠেছে :

“দারুণ ঘুঘুর ডাকেতে প্রাণ আর বাঁচে না।”

ঘন ঘন বৈঠা ফেলায় নোকা তাদের, দ্রুত এগিয়ে চলে তীর বেয়ে। ওদিকে বেলা পড়ে আসছে। গ্রামের বধুরা জটলা করছে ঘাট থেকে অঙ্গল নিতে। কেউ অবাক নেত্রে তাকিয়ে আছে নোকার দিকে, কেউ কলসীতে ভরছে অঙ্গল, একটু ঢেউ লাগলেই প্রতিবিম্বটি হয়ে যাবে অদৃশ্য। এই সুন্দর দৃশ্যটি বাদ পড়ে নি সারিদারের বর্ণনা থেকে। বধুদের কাছে সারিদার মিনতি জানিয়েছে :

“অঙ্গে ঢেউ দিও না সখী
অঙ্গের মধ্যে কালো রূপ
নয়ন ভরে দেখি
অঙ্গে ঢেউ দিও না সখী।”

দীর্ঘ সময় বৈঠা টানতে টানতে ক্লান্ত হয়ে ওঠে বা’চেলরা। অবশ্য হৃদয়ে আসে তাদের হাত পা। কিন্তু তাই বলে হাল ছেড়ে দিলে তো চলবে না। ক্লান্ত বা’চেলদেরকে উৎসাহ দেবার অভিপ্রায়ে প্রলোভনের সুরে সারিদার গেয়ে ওঠে :

“ব্যাহাল টান দিওরে জবাই করবো খাঁসী
বল্লামপুরের হাটে যাইয়া কিনবো ধাতের মিশি।”

সারিদারের কথা শুনে বা’চেলদের উৎসাহ বেড়ে যায় দ্বিগুণ। এক টানে চলে আসে তারা নোকা বাইচের ঘাটিতে। হাজার হাজার দর্শক তাকিয়ে আছে নোকার দিকে, গর্বে বুক ফুলে ওঠে। অস্বস্তি নোকার

দিকে কটাক্ষ করে সারিদার গাইতে থাকে :

“শিয়াল তুই বাঘ চিনিস না
বাঘের হাতে পড়লে পরে
কইরা দিমু লৈটানা
শিয়াল তুই বাঘ চিনিস না।”

এমনিভাবে হাজার রকম কথায় গানে রেশারেশির পালা হয় শেষ। কর্তৃপক্ষের বাঁশী বেজে ওঠে, পাল্লা শুরু হয় ছোটো নৌকার। দর্শকের হাত তালি বাজতে থাকে মুহূর্তে। দর্শকের অহুপ্রেরণায় পেছনে পড়া নৌকাটাই হয়তো শেষ পর্যন্ত আগে উঠে আসে। বিজয়ী নৌকার আনন্দোল্লাসে পানিতে ঢেউ খেলে, আকাশে বিজলী ছোটে, বিজিত নৌকাকে লক্ষ্য করে বাজস্বরে গেয়ে ওঠে :

“ইন্দুর পইরাছে ফাটকে বিলাই ডাক দে।”

আর গর্বের সাথে বিজয়ী ঘোষণা করে :

“কালভোমরা আমার নাম
শাল বসায়ে খাবো মধু
ছাড়বো না তোর কোমরবাম
কালভোমরা।”

বিজিত নৌকার বা’চেলদের মুখে আর রা নেই। কথা বলার শক্তি যেন তারা হারিয়ে ফেলেছে। ছোট্ট একটা নৌকার সাথে তাদের এত বড় নৌকার পরাজয়ের মানি কি করে ঢাকবে! কালের ধারা যেন উলটে গেছে। কিন্তু চুপচাপ বসে থাকলে তো চলবে না। এত দুঃখের মধ্যেও বিজিত নৌকার সারিদার শ্লেষের সুরে গেয়ে ওঠে :

“আম গাছে সুপারী ধরে কাঁঠাল গাছে তাল
খঞ্জন পক্ষীর নাচনা দেখে হে
ওরে ব্যাঙে মারে কাল রে
আম গাছে সুপারী ধরে।”

নৌকা বাইচের নেশায় বা’চেলরা এতক্ষণ বিভোর ছিল। বাইচ শেষে যখন তারা বেলায় দিকে ফিরে তাকিয়েছে তখন শুধু দেখেছে অন্তগামী সূর্যের কিক্ করে রেখে যাওয়া এক ঝলক হাসির রেখা। মনে পড়ে বাড়ি ফেরার কথা। বাড়িতে হয়তো এতক্ষণে তাদের বধূরা গরু ছোটোর কাছে সাঁজাল দিয়ে ছোট্ট মেয়েটির হাত ধরে দাঁড়িয়ে আছে গোয়াল

ঘরের পাশে বিজয়ী স্বামীকে সম্বর্ধনা জানাতে। এ দৃশ্য মনে পড়তেই সবগুলো নৌকার সারিদার এক সঙ্গে গেয়ে উঠেছে :

“বেলা গেল সন্ধ্যা হোল
আমার নীলমনি কোথায় র’ল।”

এমনি ভাবে আমরা যদি নৌকা বাইচের সারিগানগুলো বিশ্লেষণ করতে যাই তা হলে দেখবো পূর্ব বাঙলার কৃষক শ্রেণীর জীবনের প্রতিকলন সারি গানগুলোর মধ্যে রয়েছে। এর ফলে বাঙালী হৃদয়ের কাছে সারি গানগুলোর আবেদন এত বেশি।

নৌকা বাইচই যে সারি গানের একমাত্র উৎস এমন কথা বলা যায় না। সারি গান কর্মসংগীতের পর্যায়ভুক্ত। কোন কাজে শক্তি প্রয়োগের প্রয়োজন হলে সমবেত ভাবে সারি গানের সাহায্য নেওয়া হয়। যেমন দালানের ছাদ পিটানো অথবা কোন একটা ভারি বস্তুকে এক স্থান থেকে আরেক স্থানে নিতে পূর্ব বাঙলার শ্রমিকশ্রেণী নানা রকম সারি গানের সাহায্য নিয়ে থাকে। উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে একটা বিরাট গাছ এক জায়গা থেকে আরেক জায়গায় নিতে হবে। ১০।১২ জন লোক মিলে ধরেছে সে গাছটি। এই কাজে তারা সবাই যাতে একই সঙ্গে সমস্ত বল প্রয়োগ করতে পারে এই উদ্দেশ্যে তাদের মধ্যে একজন উচ্চৈশ্বরে বলবে “জোর আছে?” আর সবাই জবাব দেবে ‘আছে।’ তারপর সবাই সমবেতভাবে বলবে :

“যে জোর থাকতে জোর না করে
তার কান কাটা যাবে ভাদ্র মাসে রে।”

পূর্ব বাঙলার রাজমিস্ত্রীরা যখন সমবেতভাবে দালানের ছাদ পিটতে শুরু করে তখনও তারা চুপচাপ বলে থাকতে পারে না। গানের তালে তালে তাদের হাতের মুণ্ডর দরাম দরাম পড়তে থাকে ছাদের উপর। এই ছাদ পিটার গানগুলোকেও সারি গানের অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। ছাদ পিটানোর গানগুলো অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত। অনেক সময় এতে ইতিহাসের টুকরো খবর পাওয়া যায়। যেমন :

“সাধের কল বসাইছেন নওয়াব বাহাদুর
পাতাল ফুইয়া উঠে পানি
ও ভাই থাইতে স্নমধুর।”

এই সমস্ত সারি গান থেকে বোঝা যায় পূর্ব বাংলার মানুষের মনে গানের গুরুত্ব অপরিসীম। জীবন তার শ্রোতের মতই চঞ্চল, আকাশের মতই উদার আর পাখীর মতই সংগীতপূর্ণ। এ সংগীত শুরু হয়েছে মানুষের কথা আরম্ভ হবার দিনটি থেকে। সংগীত সচেতন হবারও পূর্বে। এখনও এর গতি অব্যাহত, জনপ্রিয়তা অটুট। তাই আমরা এ গানের আলোচনাকে সময়ের গণ্ডি দিয়ে সীমাবদ্ধ করতে চাই না, পারিও না। স্মৃতিরাজ্য স্বাধীনতা উত্তরকালের সারি গানের মধ্যে স্বাধীনতা পূর্বকালের সারিগানের কোন তফাৎ আছে বলে মনে করি না। অবশ্য সময়, কাল ও যুগ পরিবর্তনের ফলে মনন ও চিন্তার পরিবর্তন হেতু যে পরিবর্তন এসেছে, তা স্বীকার করে নেওয়া উচিত। কিন্তু রাতারাতি সে পরিবর্তনের বিচারে আমরা সফল নাও পেতে পারি। তাই চিন্তার সূত্রটিকে পাঠক সমীপে তুলে ধরছি মাত্র।

সাম্প্রতিক বাংলা ছোটগল্প চিন্তা

পার্থ প্রতিম বন্দ্যোপাধ্যায়

উনবিংশ শতাব্দীতে ভারতীয় মনীষীবৃন্দ যে ইয়োরোপকে আহ্বান করেছিলেন, সেটা যে আমাদের প্রগতির সহায়ক হয়েছিল, একথা নিশ্চয়ই স্বীকার্য। এবং ইয়োরোপীয় চিন্তার সংস্পর্শে এসে আমরা যে অনেক লাভবান হয়েছি, একথাও নির্দিষ্টায় মাত্র। শুধু তাই নয়, ইয়োরোপীয় সাহিত্য ও সংস্কৃতি আন্দোলন এই শতাব্দীতেও আমাদের কাব্যচিন্তাকে, সাহিত্যচিন্তাকে সমৃদ্ধ করেছে। কিন্তু হুর্ভাগ্যত, উনবিংশ শতাব্দী থেকেই আমরা ভ্রান্ত উপমায় ভুগছি। আমাদের ইংরেজ শাসিত নবজাগরণকে যেমন ইতালীয় রেনাসাঁসের বিরাট জাগরণের তুল্য ভেবেছি (কোন ঐতিহাসিক তার থেকেও গভীরতর ভেবেছেন), যেমন ফরাসী বিপ্লবোত্তর ইয়োরোপের তুলনা ইং বেঙ্গলের চিন্তায় ভারতবর্ষে পাই, তেমনি সাহিত্য ও সংস্কৃতি আন্দোলনে বারবার ভারতবর্ষ-ইয়োরোপের ভ্রান্ত তুলনা আমাদের বিড়ম্বিত করেছে। উল্লেখযোগ্য, এই বিড়ম্বনা আজও অব্যাহত। যে ভ্রান্ত উপমায় মধুসূদনের মতো বিরাট ও মহৎ সাহিত্যপ্রতিভাও বিনষ্ট হয়, সেই তুলনাই বারবার আমরা করি—মধুসূদনের মহৎ শিক্ষাও আমাদের আলোকিত করেনা। কিংবা আরও অনেক পরে কল্লোলীয় উদ্যমতার ভ্রমাবশেষ আমাদের সাবধান করে না। বোঝায় না, স্বকাল ও স্বদেশ বলতে একটা ব্যাপার আছে। আরও বিড়ম্বনার, আমরা আধুনিক বলে ইয়োরোপের যে সাহিত্য আন্দোলন ও কাব্যচিন্তাকে গ্রহণ করি, তা হয় ইয়োরোপে পরিত্যক্ত, নয় এক’শ বছরের পুরনো। এই উৎকট আধুনিকতা বোধ আমাদের পক্ষ জাগরণেরই ফলশ্রুতি—এক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের মতো স্বয়ম্ভব মহত্তম প্রতিভাও আমাদের বাঁচাতে পারেনি। তিনি আজও আমাদের কাছে নক্ষত্রবিহারী, দুরলোকের অধিবাসী।

ইদানীং বাংলাসাহিত্যচিন্তায় এই ভ্রান্ত তুলনার রূপ প্রকট। উনবিংশ শতাব্দীতে এই ভ্রান্ত তুলনা সত্ত্বেও ইয়োরোপ ও ভারতবর্ষের মধ্যে যে সমন্বয়প্রচেষ্টা লক্ষণীয় ছিল, তা আজ অনিবার্য কারণেই অবসিত। বাংলার বর্তমান অবস্থা নিশ্চয়ই দায়ী—উনিশ শতকের ধ্যানের ভারতবর্ষে বেশী মাটি লাগেনি, কিন্তু বর্তমানের বাংলায় চতুর্দিকেই কদমের পঙ্কিলতা। উনিশ শতকের প্রচণ্ড আলোড়নে—রামমোহন, বিদ্যাসাগর প্রমুখের বিশিষ্ট ব্যক্তিত্বে—যে নবীন মূল্যবোধ এসেছিল—তা সমাজে ছড়িয়ে যায়নি। স্বাধীনতা আন্দোলনের আবেগ তবু জনসাধারণকে ধরে রেখেছিল একটা মূল্যবোধে। তারপর শুধু ভগ্নস্তুপের পাহাড়। যে সাহিত্যিক বা কবি ইতিহাসের অন্তঃশীলা টানের প্রতি নজর রাখবেনা, দেশজ জীবনের ধারার সঙ্গে যার যোগাযোগ বিচ্ছিন্ন (নানা কার্য-কারণে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই এটা হয়েছে), তার পক্ষে এই ভগ্নস্তুপকেই চরম বলে মনে হওয়া স্বাভাবিক। এবং এই ভগ্নস্তুপকেই কাজে লাগিয়ে কেছাকাহিনীর পসরা সাজিয়ে রুচিবোধকে আরও নিম্নে নামিয়ে দিচ্ছে একদল সাহিত্যিক, অপরদিকে যারা এই অবস্থার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ জানাতে চায়, তারা অধিকাংশই তরুণ, তারা স্বাভাবিক ভাবেই নিক্র-পায় হয়ে ইয়োরোপের বিদ্রোহী আন্দোলনের দ্বারপ্রার্থী হয়—তাই অন্তিভবাদ, চৈতন্যের শ্রোত, কাফকার নাম বারবার উচ্চারিত হচ্ছে। কিন্তু এক্ষেত্রেও ভ্রান্ত উপমা ভ্রান্ত ইতিহাসবোধ তরুণ প্রতিশ্রুতিময় বিদ্রোহকে লক্ষ্যভ্রষ্ট করে। ভগ্নস্তুপের পাহাড় কেটে জীবনের নদীকে তাঁরা প্রায় ক্ষেত্রেই মুক্তি দিতে পারে না—আমার বিবেচনায় এটা আমাদের অশেষ দুর্ভাগ্য। কারণ এই তরুণদের হাতে বাংলা সাহিত্যের, ছোটগল্পের ভবিষ্যৎ।

ইয়োরোপের চৈতন্যশ্রোতমূলক উপন্যাসের প্রধান উৎসাহ এসেছিল উইলিয়ম জেমসের কাছ থেকে। চৈতন্য বা কনশাসেন্স অর্থে জেমস বুঝতেন যা ইতিমধ্যেই আমাদের অভিজ্ঞতালব্ধ হয়েছে এবং যা হচ্ছে—তার সমাহার। আরও জানালেন যে, প্রতিটি চিন্তাই অনন্ত ও পরিবর্তন-শীল। এ এত দ্রুত পরিবর্তিত হয় যে, একে সঠিকভাবে ধরাই মুশকিল। এই শ্রোতকে ধরার প্রচেষ্টা যুরস্তু লাটিম খামিয়ে তার গতি নির্ণয়েরই

সামিল। এর সঙ্গে এও স্মরণীয় যে, আমাদের দেশে স্ট্রীম অব কন-
শাসনেস বা চৈতন্তের স্রোত সম্পর্কে ধারণাও অস্পষ্ট। চৈতন্তের স্রোত
বলতে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই আমরা অবচেতনের স্তরকেই বুঝেছি; কিন্তু
বস্তুতঃ মানবমনের সচেতন স্তরও এই ধরণের লেখায় বিবেচ্য। একটি বা
একাধিক চরিত্রের সচেতন অবচেতন অচেতনমনের এই সর্বস্তরকেই
চৈতন্ত স্রোতের লেখক চিত্রিত করবেন। বাস্তবিক, চৈতন্তের স্রোত বা
স্ট্রীম অব কনশাসনেস বলে কোন টেকনিক নেই। বর্ণনামূলক বা
জ্ঞারাটিভ উপন্যাসের সঙ্গে এর পার্থক্য দুই ধরণের চিন্তার আকার
পার্থক্য।

উইলিয়ম জেমসের সতর্কীকরণ সত্ত্বেও ইয়োরোপে আধুনিক মন
প্রধান উপন্যাসের ব্যাপক চর্চা শুরু হলো। অবশ্য চৈতন্তের আবিষ্কারে
বের্গস*, হিউম ও লক, বার্কলে ও মিলের কথাও স্মরণীয়। উল্লেখযোগ্য,
চৈতন্তের স্রোতের উপন্যাসচর্চার পিছনে ইয়োরোপীয় দার্শনিকদের
অবদান স্মরণীয়, ইয়োরোপীয় সঙ্গীতেব উৎসাহও স্মরণযোগ্য। এর
সঙ্গে যুক্ত হয়েছে ইয়োরোপের প্রতীকবাদীদের ভূমিকা। তাঁরা বলেন,
প্রতিটি অমুভূতি, চৈতন্তের প্রতিটি মুহূর্ত অনন্ত এবং অন্তর্নিরূপেক্ষ।
কলে সাধারণ সাহিত্যের প্রচলিত এবং সবজ্ঞানী ভাষায় তাদের প্রকাশ,
অসম্ভব। প্রত্যেক কবি ও লেখকই অনন্ত ব্যক্তিত্বমণ্ডিত, তাঁর প্রতিটি
মুহূর্তেরই, বিশেষ সুর, বিশেষ উপাদান আছে। কবির কাজ—তাঁর
অমুভূতি ও ব্যক্তির প্রকাশে সক্ষম কোন বিশেষ ভাষার আবিষ্কার।
শুধু তাই নয়, ইয়োরোপীয় উপন্যাসের গতি প্রায় অনিবার্য রূপেই চৈতন্ত
স্রোতমূলক উপন্যাসের দিকে অগ্রসর হচ্ছিল। চৈতন্তস্রোতমূলক
উপন্যাসের নানা প্রকার—কোনটি ইনটেরিয়র মনোলগ, কোনটি ইন্টার-
নাল এ্যানালিসিস, কোনটি বা সেনসরি ইম্প্রেশন। দ্বিতীয় টেকনিকটির
চর্চা কিন্তু আগে থেকেই আরম্ভ হয়েছে। এখানে লেখকের ভাষার
চরিত্রের মানসিকতা রূপ নেয়। ফ্রেড যাকে মনের প্রি-কনশাসন্তর
বলেছেন তাকে নিয়েই এর কারবার। স্টাদাল বা ডব্লিউভস্কি বা হেনরি
জেমসের উপন্যাস এই ধরণের। বস্তুতঃ হেনরী জেমস যে কাজ শুরু
করেন তাই চূড়ান্ত রূপ নেয় জেমসের উপন্যাসে—জেমস ভাষার ক্ষেত্রেও
বিদ্রোহ করেন।

অবশ্য চৈতন্যশ্রোতমূলক উপন্যাসের ব্যাপক চর্চার পিছনে তৎকালীন সমাজও কাজ করছে প্রচুর পরিমাণে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে প্রকরণের দিক থেকেই লেখকেরা সমস্তার সম্মুখীন হলেন। চৈতন্যের শ্রোতের মতই দ্রুত পরিবর্তন ঘটতে লাগল সামাজিক, অর্থনৈতিক জীবনে। উনিশ শতকের শেষেই গ্রাম্যজীবন অর্থাৎ গ্রামীণ সমাজ ও অর্থনীতির ওপর চূড়ান্ত আঘাত এল। ব্যাপকভাবে সারা দেশ শিল্পাশ্রয়ী হয়ে উঠল। এই দ্রুত পরিবর্তন স্বাভাবিক ভাবেই মানুষের মূল্যবোধকে বিপর্যস্ত করে তুলল। সুতরাং লেখকেরা তাঁদের নতুন অভিজ্ঞতার রূপায়ণে নতুন প্রকাশভঙ্গীর সন্ধানী হলেন। হাতের কাছে যে প্রচলিত কর্ম বা টেকনিক ছিল তা মহৎ লেখকদের ব্যবহারে আপাততঃ সম্ভাবনা হারিয়েছে। এদিকে ঘটনার যুক্তিপূর্ণস্বরূপ স্বকালকে ধরা অসম্ভব হয়ে পড়ল। তাই তাঁরা তখন একটি বিশিষ্ট চরিত্র বেছে নিলেন এবং চরিত্রের মাধ্যমে একটি মানসিক আবহাওয়া রচনায় অগ্রসর হলেন। বোধ হয় তাঁরা ভাবলেন যে চিন্তাশ্রোতকে রূপায়িত করতে পারলে বিশেষ চরিত্র ও তার অবস্থার অতীত ও বর্তমান—উভয় দিককেই ধরতে পারবেন। ভাবলেন ব্যক্তিগত চৈতন্যের মুকুরে দ্রুত পরিবর্তনশীল সময় বা কাল রূপ পাবে, বর্তমান যুগের দ্রুতি ও জটিলতা স্পষ্ট হবে।

সুতরাং একথা স্পষ্টই বোঝা যাচ্ছে, প্রুস্ত, জয়েস বা ডব্লিউ রিচার্ডসনের প্রচেষ্টা সচেতন আন্দোলনেরই ফলশ্রুতি। শুধু তাই নয়, ইয়োরোপে কি চিন্তার ক্ষেত্রে, কি সাহিত্যপ্রকরণের ক্ষেত্রে এক ধরনের অনিবার্ণতাই চৈতন্যশ্রোতের উপন্যাসের দিকে ঠেলে দিয়েছিল। আমাদের তরুণতর সাহিত্যিকবৃন্দ যখন এই চৈতন্যের শ্রোতে গা ভাসালেন তখন কিন্তু ইয়োরোপের উপন্যাস চৈতন্যের শ্রোতে আর নেই। নিশ্চয়ই জয়েস বা প্রুস্ত বা ভার্জিনিয়া উলফ-এর প্রচেষ্টা থেকে শেখা গেছে অনেক কিছু, কিন্তু এটাও বোঝা গেছে, যে এ পথে আর অগ্রসর হবার সম্ভাবনা নেই। আমাদের সাহিত্যে ঘটনার ঘনঘটা থেকে গল্প বা উপন্যাসকে প্রথম মুক্তি দিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ। তা ছাড়া মনপ্রাধান উপন্যাসের নিষ্ঠার সঙ্গে চর্চা করেন ধর্ম্মজিৎ প্রসাদ মুখোপাধ্যায়। মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়-এর কোন কোন লেখার কথাও এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। কিন্তু এর সঙ্গে স্মরণীয়

“অন্তঃশীলার ধূর্তটীবাবুর আত্মনেপদের আভ্যন্তরিক আশ্রয়ে অর্ধনিশ্চিত অনেক বেনী। তা সপেও যে তিনি আবর্তিতে বহিরাশ্রয়ী তীর্থযাত্রা করেছেন, সে জন্তে তাঁর শিল্পশ্রদ্ধা ও সাধনার নিকামতা বিস্ময়কর।” এবং মাণিকবাবু খুব দ্রুতই বুঝেছিলেন কোথায় যেন একটা গোলমাল থেকে যাচ্ছে—তাই তিনি পরিচিত ভূমি ছেড়ে নতুন আকাশের দিকে হাত বাড়িয়েছিলেন। তাঁর এই প্রচেষ্টা কিন্তু অনেকেরই দৃষ্টি এড়িয়ে যায়। অধুনা সাহিত্যে এই মনচর্চায় ক্লাস্তিহীন জ্যোতিরিল্প নন্দী ও বিমল কর। কিন্তু প্রথমোক্তের শিল্পীর নিরাসক্তি থাকলেও সমগ্রতা-বোধ নেই। তাঁর কাছে, যেমন অধিকাংশ তরুণ লেখকদের কাছে, সব সমস্তাই হয়ে দাঁড়ায় যৌন সমস্তা। তাই আধুনিক ছোটগল্প আন্দোলনের মুখপত্রে তিনি যে গল্প লিখলেন, তা এই আন্দোলনের একটি দিকের, বহু দিকেরই চেহারা দেখিয়ে দেয়। “পরিমল এই গল্পের নায়ক, বিবাহিত জীবনে অসুখী। তার অসন্তোষ, বিরক্তি, জীবী প্রতি যুগার যথাযথ কারণ অস্পষ্ট।.....জীবী সাম্রিধ্যের বাইরে তাই পরিমল যে মানসিক মুক্তি খোঁজে, সে মুক্তি একমাত্র স্বপ্নলোকেই সম্ভব অথচ স্বপ্নলোকে আকাঙ্ক্ষিত সুখের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে পরিমল তার লোভ কামনা বাসনা অথবা শারীরিক পিপাসার নগ্নতার কাছে নিষ্ক্রিয়। অথচ এই পরিমল তার বন্ধুর মুখে যে নারীর বর্ণনা শোনে, তার সঙ্গে নিজের জীবী সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া মাত্র, তার আচরণে নিতান্ত সাধারণ স্বাভাবিক স্বামী সুলভ একটি ঈর্ষা এবং সংস্কার প্রকাশ পায়।” এই গল্পের তাৎপর্য কি? বর্তমান বাংলার যন্ত্রণাকে, অবক্ষয়কেও যদি নগ্নরূপে চিত্রিত করতে হয়, তাহলে কি এই পথ। এর তাৎপর্যগত প্রশ্ন ছেড়ে দিলেও, এর প্রকাশের যে আয়োজন করা হয়েছে তা অসুস্থ—একটি মাহুষের ব্যক্তিগত খেয়ালখুশী কেমন করে আধুনিক মাহুষের প্রতিচ্ছবি হয় বোঝা যায় না। (গল্পটির টীকায় এই দাবী করা হয়েছে) ডিমের সঙ্গে, কচি ফলের সঙ্গে বিভিন্ন অঙ্গ প্রত্যঙ্গের তুলনা, নারীদেহের অকারণ পুঙ্খানুপুঙ্খ বর্ণনা এই গল্পে কোন কাজে এসেছে বোঝা মুশকিল। ওদিকে ক্রিয়াক্রম বিমল কর অনেকদিন থেকেই মনপ্রধান গল্প লিখছেন—তিনি বাংলাদেশে যে ছোটগল্প : নতুন রীতি নামক আন্দোলনের স্রষ্টা হয়েছিল তার পৃষ্ঠপোষকও বটেন। কিন্তু মজার ব্যাপার তিনি তাঁর সবথেকে

উচ্চাভিলাষী গ্রন্থ দেওয়ালে—এই চৈতন্যের স্রোত বা মনপ্রাধাত্তকে দূরে রাখলেন। সেখানে ঘটনা সংক্ষেপ, সময় সংক্ষেপ প্রভৃতি নতুন রীতির প্রাথমিক শর্তগুলিকেও মানলেন না। সন্দেহ জাগে, তিনি কি এই রীতির সংকট বুঝতে পেরেছিলেন।

জ্যোতিরিন্দ্র নন্দীর গল্পে যে অসুস্থতার ছায়াপাত, তাই আরও গভীর ভাবে উপস্থিত তরুণ লেখক সন্দীপন চট্টোপাধ্যায়-এর গল্পে। ত্রীযুক্ত চট্টোপাধ্যায় লেখক হিসাবে যে দুর্বল তা নয়। কিন্তু ভ্রান্ত সাহিত্যবোধ ও সামগ্রিক অসুস্থতা তাঁর গল্পকে তাৎপর্যপূর্ণ হতে দেয় নি। তাঁর দশ বছর পর একদিন, বিজনের রক্তমাংস, সমবেত প্রতিদ্বন্দ্বী প্রমুখ গল্প এই অসুস্থতার স্বাক্ষর। প্রথম গল্পে—‘বছর পাঁচেক আগে একদিন রবিবার বিকেলে প্রিয়রঞ্জন মেয়েটিকে দেখতে গিয়েছিল।’ কয়েক বছর পরে সেই মেয়েটিকে সে দেখল তার বন্ধু ছুলালের স্ত্রী হিসাবে। জানতে পারল মণিমালা গান জানে, কিন্তু আগে শুনেছিল, জানে না। ‘তখন প্রিয়রঞ্জন ভাবল, ‘মণিমালা আমাকে ভুলে গেছে, চিনতে পারেনি মোটে।’ ‘গায়িকা হষে একজন যুবককে সে বলতে পেরেছিল, জানে না, সেতার বাজায় তার বোন, কী ক্ষমাহীন প্রত্যাখ্যান মণিমালা তাকে করেছিল। পাশবিক অপমানের বোধ ভোঁতা ছুরির মতো উলটে পালটে মাংস কেটে ঢুকে যাচ্ছে তার বুকে।’ বস্তুতঃ এ পর্যন্ত নতুন বাতিতে লেখা হলেও, গল্পটি সাধারণ ও তাৎপর্যহীন। কিন্তু সন্দীপন চট্টোপাধ্যায় গল্প এখানে শেষ কবতে পারেন না। তাই তার মনে হয় ‘মণিমালার জন্ম নয়, গানের জন্ম ভীষণ যন্ত্রণায় সে মুক হষে গেল।’ শেষে সে তার একাকীত্ব বুঝল। কিন্তু এই যে একাকীত্ববোধ, এর সঙ্গে হয়োবোপীষ গল্পের নায়কের একাকীত্বের কি তুলনা চলে। নিজের দেখা একটি মেয়েকে বন্ধুর স্ত্রী হতে দেখা এবং সে গান জানে না বলা— একাকীত্ববোধের মূলে এই ঘটনাটুকু। এর থেকে কোন তাৎপর্যপূর্ণ গল্পই লেখা যায়না—এমন কি সন্দীপন চট্টোপাধ্যায়-এর চমৎকার গল্পও গল্পটিকে বাঁচাতে পারে নি। অগ্র গল্প, বোধকরি ত্রীযুক্ত চট্টোপাধ্যায়-এর সবথেকে বিখ্যাত গল্প ‘বিজনের রক্তমাংস’ একই তাৎপর্যহীনতায় ও অসুস্থতায় আক্রান্ত। ‘বর্তমান গল্প বিজনের রক্তমাংস একটি যুবকের কলশ্রুতি। যে যুবক নিজেকে কোন শারীরিক কারণে অসুস্থ জেনেও তাকে

অস্বীকার ক'রে একদিনের জ্ঞান মুক্তি খুঁজেছিল, অন্তত একবারের জ্ঞান সে মুক্তি রেণু নামে এক বৈজ্ঞানিক শরীরের সাহায্যে তৃপ্ত হতে চেয়েছে । অথচ সমস্ত দিনের এই আকাজক্ষা শেষ পর্যন্ত বিজ্ঞানকে মুক্তি দিল না । রেণুর চোখে কান্নার জল আর কাজলের মাধামাধি দেখে সে কি যেন ভাবল । এ মুখ আমি দেখেছি, কিন্তু কোথায় ? বাস্তবের পটভূমিতে উপজ্ঞ সমস্ত প্রশ্নের সমাধান হয় স্বপ্নে । বিজ্ঞান স্বপ্ন দেখল । স্বপ্ন যেন তার চিন্তার স্বরূপকে পরিণত করে দিল । এবং বাধ্য হয়ে বিজ্ঞান তার অন্তঃস্বত্বকে ডাক্তারের কাছে আত্মসমর্পণের মাধ্যমে স্বীকার ক'রে ভবিষ্যতের গর্ভে নিশ্চেষ্ট হ'ল ।” বাস্তবিক এই গল্পের অসীম সম্ভাবনা ছিল । শারীরিকভাবে অসুস্থ এক যুবক—তাব অসুস্থতাকে অস্বীকার করছে ও মুক্তি খুঁজছে । জীবনাগ্রাহী গল্প হওয়াই উচিত ছিল । কিন্তু মুক্তি সম্পর্কে বোধ না থাকায়, বা ভ্রান্ত বোধ থাকায় গল্পটি অসুস্থতায় আচ্ছন্ন হয়ে পড়ল । শেষ পর্যন্ত একজন যুবকের অচরিতার্থ যৌন ইচ্ছার গল্প হয়ে পড়ল ।

বাস্তবিক এই অসুস্থতা কিন্তু সাম্প্রতিক বাংলা ছোটগল্পে এসেছে অস্তিত্ববাদ সম্পর্কে ভ্রান্ত ধারণা থেকেই । এই দর্শনের মূল নিশ্চয়ই কীর্কগাদের চিন্তায় । এবং এর ধারাও বিভিন্ন । কিন্তু যেহেতু সাহিত্যের মধ্য দিয়ে এই দর্শন সাত্র' ও কাম্যুর দ্বারাই জনপ্রিয় হয়েছে—সেহেতু তাঁদের ইচ্ছাদী অস্তিত্ববাদই সবথেকে প্রভাবশালী । অনেকের ধারণা এই অস্তিত্ববাদ অসুস্থতারই নামান্তর । বাস্তবে কিন্তু সাত্রী' অস্তিত্ববাদ স্রষ্টার নৈতিকতার অধিকারী । বিশ শতকের সমাজব্যবস্থার যথেষ্টাচারে, জার্মানীর ফ্রান্স আক্রমণে সাত্রের' যে ব্যক্তির স্বাধীনতার ওপর, তার দায়িত্ববোধের ওপর গুরুত্ব আরোপ তার অন্ততর নৈতিক-মূল্য রয়েছে । ইয়োরোপীয় সভ্যতার সামগ্রিক সঙ্কটের পটেই এই দর্শনচর্চা—বাস্তবিক সে সঙ্কট এখানে কোথায় ? আমাদের পক্ষু আগরণ থেকেই যে ফাঁকি চলে আসছে তা গত মহাযুদ্ধ ও দেশবিভাগে ভীতভঙ্ক হয়েছে সন্দেহ নেই, কিন্তু মূল চরিত্র হারায় নি । উনবিংশ শতাব্দীতেই যে বিষয়বস্তু জই কলোনিয় জীবনে রোপণ করা হয়, তাই শেকড় ছড়ালো সমাজের গভীরে । গ্রামীণ অর্থনীতি ভেঙে পড়া, তার পরিবর্তে শিল্প-বিপ্লব নয়, পক্ষু চাকুরিজীবী মধ্যবিত্তের আগমন—সমস্ত ব্যাপারটাকেই

একটা কিছুতকিমাকার রূপ দিল। সারা বাংলাদেশ কলকাতামুখী হয়ে পড়লো। এবং যে আকাশছোয়া সমৃদ্ধি সেবেও ইয়োরোপে ক্রান্তি আসে—সেই সমৃদ্ধিই বা এখানে এলো কোথায়? আমরা জীবনের নানা বিচিত্র ‘ছঃসাহসিক রূপই দেখলাম না—দেয়িয়ারমুখী বাঙালী মধ্যবিত্ত তার বিকাশের পথই পেল না। চাকুরিজীবী বাঙালী তাই যখন স্বাধীনতা উত্তর বাংলাদেশে, রাজনীতির খেলায় বিভক্ত বাংলা দেশে চাকুরীও জোঁটাতে পারল না—তখন স্বাভাবিক ভাবেই সমগ্র আরও জটিল হলো। কিন্তু এর সঙ্গে কি তুলনীয় ইয়োরোপেব সভ্যতার সঙ্কটের? ইয়োরোপে যাকে বুর্জোয়া ডেকাডেন্স বলা হয় তা এখানে জন্মাবে কেমন করে। তাই অবক্ষয়ের চিত্র আঁকাতে ইয়োরোপীয় লেখক যখন সিদ্ধিলাভ করেন, তখন, স্মরণীয়, তার পিছনে থাকে সমগ্র সভ্যতার চাপ।* এখানে সে তুলনায় অবক্ষয়ের চিত্র অঙ্কন প্রায়শঃই অসম্ভবতাতেই পর্যবসিত হচ্ছে—অস্তিত্ববাদীরা, বিশেষতঃ সার্ভ্র যে ছবি আঁকেন সে ছবিতে নিশ্চয়ই অবক্ষয় উপস্থিত, কিন্তু তার পিছনে কাজ করেছে তাঁদের স্মৃতীর নৈতিকতা। সার্ভ্রের হোয়াট ইজ লিটরেচর পড়লেই ব্যাপারটা স্পষ্ট হবে। শুধু তাই নয়; সার্ভ্রের মতামতময়ী তাঁরা কঠোর আশাবাদীই। তিনি ইতিহাস মানেন, ইতিহাসের টানা-পোড়েনের সঙ্গেই লেখক জড়িত একথাও বলেন। আসলে বিংশ শতাব্দীর মূল্যবোধের ভাঙ্গনে সার্ভ্র জাযাতই মুক্তি খুঁজেছেন ব্যক্তির দায়িত্বে। ভোলা উচিত নয়, ফ্যাসিষ্ট বিভীষিকার বিরুদ্ধে ফ্রান্সের যে সব বুদ্ধিজীবী এগিয়ে এসেছিলেন সার্ভ্র তাঁদের মধ্যে অন্ততম—এবং তাঁর কাছে anguish, abandonment, condemned to be free—ইত্যাদিরও বিশেষ অর্থ আছে। কাম্যুর ক্ষেত্রেও তাই—তাঁর দি আউটসাইডার বা প্লেগের জীবনের নৈরাশ্রের উৎসমুখ কিন্তু জীবনাগ্রহই। এ কথা বোঝা যায় তাঁর মিথ অব সিসিফাস পড়লে। বাস্তবিক অস্তিত্ব-বাদের এই ধারার জীবনাগ্রহ অন্ততম মূল কথা—কেবল যৌন যথেষ্টাচার বা অসম্ভবতা নয়।

* প্রসঙ্গত স্মরণীয়, এখানে যাকে ব্যক্তির একাকীত্ব, হতাশা বলা হচ্ছে—তা মূলতঃ সামাজিক হতাশা। কারণ সমাজের বিচিত্র বিকাশ, বহু উন্নতি, বা হুমতা না থাকলে বিগত ব্যক্তিগত হতাশা আসবে কোথা থেকে?

ইদানীং বাংলা সাহিত্যে বারবার উচ্চারিত হয়েছে কাক্‌কার নাম। আধুনিক ইয়োরোপেব গল্পেও কাক্‌কার প্রভাব লক্ষণীয়। * কিন্তু বিচ্ছিন্নভাবে কাক্‌কাচর্চায় লাভ কতদূর? তাঁর পিছনেও তো জার্মানীর সুদীর্ঘ ঐতিহ্য। গ্যোটে থেকে শুরু করে টমাসমান অবধি জার্মান সাহিত্যের অন্ততম থিমই ছিল—the artist as an exile from reality. শুধু তাই নয়, অস্তিত্ববাদের এক ধারার বিচারে কাক্‌কা বোধ হয় সব থেকে অস্তিত্ববাদী লেখক—কির্কেগাদ, ডঃস্ট্রেন্ডবের্গ, নীটসের ধারাত্তেই তাঁর স্থান। সদা বর্তমান অপরাধচেতনা বা পাপচেতনা কাক্‌কার রচনার অন্ততম থিম এবং এই অপরাধের প্রতিশোধ তাদের উপরেই নামে যারা নিজের নৈতিক দায়িত্ব স্বীকার করে না। বাস্তবিক মধ্য-যুগীয় ঐক্য ভেঙ্গে পড়া, বেক্‌হর্মেসন, সতেরো শতক থেকে বিচ্ছিন্নতার জয়যাত্রা রিয়্যালিটি বা বাস্তবতা সম্পর্কেই শিল্পীদের সন্দিহান করে তুললো। এই পটে, তার সঙ্গে বিশিষ্ট জার্মান ঐতিহ্য, কাক্‌কাকে স্থাপন না করলে তাঁকে ভুল বোঝার ভয় সমধিক। শুধু তাই নয়, যদিচ কাক্‌কার কাছে দেবদূতের সঙ্গীত নরকের সঙ্গীত বলে প্রতিভাত হয়েছে, তথাপি এডুইন মুর তাঁর উপন্যাসের বিষয়বস্তু হিসাবে দেখেছেন ‘human life wherever it is touched by the powers which all religions have acknowledged by divine law and divine grace.’ এবং তাঁর কাছে দি কাস্‌ল, একটি রিলিজিয়স এ্যাসিসগরিইন মনে হয়েছে। হয়তে এ মতের সঙ্গে সকলে একমত হবেন না—তবু কাক্‌কার পিছনে বিরাট খৃষ্টীয় ঐতিহ্যকে কিছুতেই অস্বীকার করা যায় না। বস্তুতঃ কাক্‌কার উপন্যাস প্রতীকী—কিন্তু অরণীয়, তাঁর হাতে প্রতীক কখনই ব্যক্তিগত নয়। তাঁর কাছে কাস্‌ল—পাওয়ার ও অধরিটিরই প্রতীক। আসলে কাক্‌কার লেখায় তাঁর চতুর্দিকের বাস্তবেরই রূপায়ণ—কিন্তু কাক্‌কার চিন্তায় এই জগৎ damned for ever. সেই সঙ্গে অরণীয় জয়ের উপন্যাসেও যেমন একটা কেন্দ্রবিন্দু আছে, হোমরীয় গঠন প্রণালী আছে—তেমনি কাক্‌কার প্রতীকেও, তাঁর ক্যান্টাসিতেও (মেটামরফসিস গল্পে) একটা লজ্জিক আছে—নিদারুণ নৈতিক চাপ আছে। (যদিও জয়েস ও কাক্‌কার মধ্যে

* যেমন করাসী লেখক Noel Devaulx এর Madame Parpillon's Inn.

পার্থক্য প্রচুর) এই লজিক হোলো—রিয়ায়ালিটি অব কাল'। বস্তুতঃ কাককার গুরুত্ব স্বরণে রাখলেও, এবং সম্প্রতি বাংলা গল্পকারদের গল্পে তাঁর প্রত্যক্ষ ছায়াপাত স্বপ্নদর্শনে প্রায় নকল দেখা গেলেও—কাককা মহত্তম সাহিত্য কর্মের জন্ত নিশ্চয়ই অরণীয় নন। তাঁর কাছে সবই মায়ী—একমাত্র নিকটতম সত্য—I push my head against the wall of a cell without doors or windows. বর্তমান লেখকের ধারণা কাককা থেকে যদি আমাদের মনযোগ টমাসমানে একটু ফেরাই তাহলে উপকৃত হবো বেশী।

এ যাবৎ আলোচনায় স্পষ্ট যে, কি সামাজিক, কি ধারণাগত, কি সাহিত্যগত কোন ঐতিহ্যই তরুণ লেখকদের গল্প প্রচেষ্টার পিছনে নেই। কিন্তু তবে এঁরা নতুন রীতিই বা গ্রহণ করলেন কেন? এঁদের বক্তব্য কী? প্রথমেই সন্দেহ জাগায় এঁদের আন্দোলনের নামে—‘ছোট গল্প নতুন রীতি’। নামাকরণেই বোঝা যায় এঁরা জোর দিতে চান আঙ্গিক রীতির ওপর। কিন্তু শুধু রীতি চর্চা কতটা ফলপ্রসূ—তাছাড়া চৈতন্যের স্রোত রীতি হিসাবেও বা কতটা সুবিধাজনক। এখানে চিন্তাগুলি নিজেরাই কথা বলবে। অতএব এখানে উপন্যাসের লেখকের ভূমিকা কি এবং লেখক-পাঠকের সম্পর্কই বা কি? জয়েস এর উত্তরে বলেন—লেখক হবেন ঈশ্বরের মতন। কিন্তু প্রশ্ন ওঠে লেখকের সৃষ্ট চরিত্র যে অসুভূতির বিবরণ বা ইঙ্গিত দেন, তা কি লেখকের ব্যক্তিগত অসুভূতির বহিঃপ্রকাশ নয়? এই সঙ্গে এটাও অরণীয়, নতুন আবেগ ও চিন্তার সমন্বয় সাধনের তাগিদেই নতুন প্রকাশরীতির প্রয়োজন। অতীত শুধুমাত্র আঙ্গিক বিলাসই লভ্য। এঁরা বলেছেন এঁদের লেখায় সামান্য গুণ হিসাবে থাকবে সময় সংক্ষেপ, প্রতীক ইত্যাদি। কিন্তু এঁদের এই প্রচেষ্টার মূল্য কার পটে। বিস্তৃত সময় নিয়ে বাংলায় মহৎ উপন্যাস কই, এমন কি মহৎ উপন্যাস গোয়ার সময়কালও ছ’মাস। তেমনি বিরাট পটভূমিকায় অপরাধ ঘটনার সমাবেশই বা কই? নায়কত্বহীন নায়কচর্চার আগে ভাবা প্রয়োজন যথার্থ নায়ক চরিত্রই বা কোথায় এক রবীন্দ্রনাথের উপন্যাস ছাড়া।

ছোট গল্প নতুন রীতি নামক এঁদের মুখপত্রে শ্রীযুক্ত বিমল কর

জানিয়েছেন—“কবিতা এবং উপন্যাসের মতো ছোট গল্পেরও হৃদয়গত পরিবর্তনের কারণ আমাদেরই জীবনের পরিবর্তন।” “নতুন ধারণা বা ভাবনা, নতুন ভাবে জানা অভিজ্ঞতা পুরণো রীতির বোতলে ঢোকাণো যায় না।” “একে (এই আন্দোলনকে—লেখক) মুভমেন্ট না বলে ইমপ্রভমেন্ট বলাই ভালো।” অল্পত্র শ্রীদেবেশ রায় বলেছেন, “এ আন্দোলনের লেখকদের মধ্যেও সর্ববিষয়ে মতৈক্য নেই।” “আমাদের বিষয়ের মধ্যে রাজনীতি, বিচিত্র কলকাতা শহরের মাঝখানে মানুষের অস্তিত্বের সমস্যা, এই শতকের সময়ের দায়, পরিবার ব্যক্তিত্ব প্রেম—আসতে পারে। তার সঙ্গে আসতে পারে পাপবোধ, নিয়তিবোধ, আদর্শ ধ্বংস। এ সবই তো ইতিপূর্বে লেখা হয়েছে। তবে নতুনত্ব কোথায়? নতুনত্ব—এ সকলের মধ্যে আত্মার সমস্যার সন্ধান।” “আত্মা সন্ধান যখন আমাদের বিষয়, তখনই আত্মচিন্তা, আত্মকথন ইত্যাদি ভঙ্গী গ্রহণ করতে হয়।” শুধু তাই নয় দেবেশ রায় আরও জানান “অহুত্ব যখন তখন তার ব্যক্তিভেদ আছে, ব্যক্তির শ্রেণীভেদ আছে, শ্রেণীর দেশভেদ আছে।”

বিমল করের প্রথম মন্তব্যটি সম্পর্কে প্রশ্ন এই হৃদয়গত পরিবর্তন কি? ইয়োরোপে এই প্রশ্ন কবে ঘটেছিল? বাংলা দেশের সঙ্গে এই পরিবর্তনের তুলনা কতদূর সম্ভব? আরও উল্লেখযোগ্য আধুনিক ইয়োরোপীয় গল্পে আবার পুরনো রীতিও ফিরে এসেছে।* শ্রীযুক্ত করের দ্বিতীয় উক্তিও ভাষাভাষা—নতুন ভাবনা কি, পুরনো বোলই বা কি? দেবেশ রায়ের দ্বিতীয় উক্তিও শ্রীযুক্ত করের তৃতীয় উক্তি একই স্তরে গাঁথা। বিমল কর যে ইমপ্রভমেন্টের কথা বলেন—তা কীসের, রীতির না বিষয়ের—না উভয়েরই। তার চরিত্রই বা কী—বাস্তবিক সাহিত্য আন্দোলনে ইমপ্রভমেন্টের প্রশ্ন হাস্তকর—বিশেষ করে যখন শুনি এটা কোন মুভমেন্টই নয়। শ্রীযুক্ত রায়ের দ্বিতীয় উক্তি—বিচিত্র কলকাতা শহরের মাঝখানে মানুষের অস্তিত্বের সমস্যা উল্লেখ—সেই কলকাতা-

* ইটালীর লেখক Ignazio Silone এর The Fox বা জার্মান লেখক Gertrud von le Fort এর The Innocent Child বা Hildesheimer এর A Major Purchase প্রভৃতি গল্পই প্রমাণ করে আধুনিক ইয়োরোপীয় গল্পের ধারা কি? দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের চরম বিপর্যয়েও এরা জীবনাগ্রহী এবং চেতন্যের প্রোত পরিকল্পিত।

মুখীনতা, বাংলা দেশে থেকে কলকাতাকে বিচ্ছিন্ন করে দেখার প্রবণতা প্রকট। শুধু তাই নয় যখন তাঁদের স্বাতন্ত্র্য ত্রীয়ায় নির্দেশ করেন মাহুকের আত্মার সন্ধানে—তখন ব্যাপারটা গোলমলেই হয়ে পড়ে। গৌরা কিংবা যোগাযোগ বা চতুরঙ্গ, অন্নদাশঙ্কর, ধর্জটিপ্রসাদ, মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়-এর প্রচেষ্টা তবে কি? সমাজপটে ব্যক্তিত্বের সমস্তাই বারবার সাহিত্যিকদের ভাবিয়েছে—যা অল্প ভাষায় আত্মার সমস্তা। সুতরাং আত্মার সন্ধান নতুন ব্যাপার নয়। প্রকাশ রীতির নতুনত্বের প্রশ্ন তখন ওঠেই না। শ্রীযুক্ত রায়ের তৃতীয় উক্তিভে বোঝা যায় এই আন্দোলনের সঙ্কটের দিকে তিনি নজর রাখেন—নির্বিশেষ অহুভূতি বলে কিছু নেই এটা বোঝেন। তা ছাড়া এঁরা যে প্রতীকী উপন্যাস লেখার দাবী করেন—সে সম্পর্কে অবগীর সব মহৎ সাহিত্যই তো সমগ্রভাবে প্রতীক। তা ছাড়া, রবীন্দ্রনাথের মহৎ উদাহরণই বা আমরা ভুলে গেলাম কি করে? ধর্জটিপ্রসাদের অন্তঃনীলা বা বিভূতিভূষণের সরল কিন্তু সৎ প্রয়াসও কি ভুলে যাওয়া উচিত?

তবে শ্রীযুক্ত দেবেশ রায় যে বলেছেন “এ আন্দোলনের লেখকদের মধ্যেও সর্ববিষয়ে মতৈক্য নেই”—একথা সত্য। সাম্প্রতিক ছোটগল্পের এই অসুস্থ ধারার পাশাপাশি আর একটি সুস্থ ধারাও প্রবহমান। বস্তুতঃ সাম্প্রতিক গল্পকারদের তিন শ্রেণীতে ভাগ করা যায়—প্রথম অন্তঃস্বাদী তথা অসুস্থ গল্পের লেখকবৃন্দ (এদের কারুর কারুর লেখার শক্তি কিন্তু অনস্বীকার্য)। দ্বিতীয়, এঁরাই দলে ভারী—এঁরা নতুন ফ্যাশনের নকলনবীশ। নিজস্বতা বলতে কিছু নেই। আর তৃতীয় শ্রেণী—এই সুস্থতার ধারার লেখকবৃন্দ। মার্কসবাদে এঁদের দীক্ষা। এবং অন্ততঃ প্রথম দিকের রচনায় এঁদের মূলতঃ দীপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ও দেবেশ রায়-এর রচনাই প্রকৃত চৈতন্যের স্রোতে আক্রান্ত। দীপেন্দ্রনাথের চর্যাপদের হরিণী অথবা দেবেশ রায়-এর ছপূর এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ। চেতনা ও বাস্তবের বিষয় সম্বন্ধে মার্কস এঙ্গেলস-এর বক্তব্যের খোঁজ করা আশা করি এখানে অপ্রাসঙ্গিক হবে না। মার্গারেট হকিনেসকে লেখা চিঠিতে এঙ্গেলস বলেন, “বাস্তবতা বলতে আমি মনে করি, হৃদয় বিবরণগত যথার্থতা ছাড়াও, বিশেষ অবস্থার মধ্যের প্রতিভূহানীয় চরিত্রগুলির যথার্থ

হুটি।” দি জার্মান ইডিয়লজিতে পাই, “ধ্যানধারণা ও চেতনার উৎপাদন প্রথমত ও প্রত্যক্ষত বিজড়িত মানুষের বৈষয়িক ক্রিয়াকলাপ ও বৈষয়িক আদান প্রদানের তথা বাস্তবের জীবনের ভাষার সঙ্গে।” “সচেতন অস্তিত্ব ছাড়া চৈতন্য অস্ত্র কিছু হতে পারে না, আর মানুষের চৈতন্যের অর্থই হোল তাদের জীবনের প্রক্রিয়া।” “আমরা যাত্রা করি বাস্তব মানুষ থেকে এবং তাদের বাস্তব জীবন প্রক্রিয়ার ভিত্তিতেই এই জীবন প্রক্রিয়ার ভাবাদর্শগত প্রতিভাস ও প্রতিধ্বনির বিকাশ ধারাক্রম ব্যাখ্যা করি।” “চৈতন্য জীবনের নিয়ন্তা নয়, জীবনই চৈতন্যের নিয়ন্তা।” “প্রথম ধরণের দৃষ্টিভঙ্গীতে যাত্রা করা হয় জীবন্ত ব্যক্তিকপী চৈতন্য থেকে ; দ্বিতীয় ধরণের দৃষ্টিভঙ্গীতে যাত্রা করা হয় সরাসরি বাস্তব জীবন্ত ব্যক্তি থেকে বাস্তব জীবনে তাঁদের অবস্থিতি থেকে , চৈতন্যকে বিবেচনা করা হয় কেবল তাদেরই চৈতন্য হিসেবে।” বস্তুতঃ দীপেন্দ্রনাথ কি দেবেশ রায় প্রথম দৃষ্টিভঙ্গীকে প্রাথমিক ভাবে অনুসরণ করেছিলেন। তবে সাহিত্যের দ্বন্দ্বিক অভিব্যক্তি অটল ব্যাপার—এক্ষেত্রে সরলীকরণ অমার্জনীয়।

শুধু তাই নয়, সং আঙ্গিকের চর্চা করতে করতেও ক্রমশঃ লেখক জীবনের কূলে এসে ঠেকেন। প্রকাশরীতির মাধ্যম খুঁজতে খুঁজতে উন্টোদিক থেকে জীবনের মুখোমুখি এসে দাঁড়ানো যায়। এবং মার্কসবাদী লেখকও দ্বন্দ্বময় বিকাশের মধ্য দিয়েই চলবে। সূত্রের বিষয় এই বিকাশ ও পরিবর্তনের চিহ্ন সুস্পষ্টভাবে পাওয়া যাচ্ছে দীপেন্দ্রনাথ ও দেবেশ রায় উভয়ের মধ্যেই। (শেষোক্তের প্রবন্ধের ভ্রান্তি সত্ত্বেও)। দীপেন্দ্রনাথ-এর ভাসান গল্পের সাফল্য নরকের প্রহরীতে পরিবর্তনের আভাস আবার চর্যাপদের হরিণী থেকে তাঁর পরবর্তী গল্পাবলীতে নিজেকে অতিক্রমণের চেষ্টা—তাঁর বিবেকী সংসাহিত্য প্রয়াসেরই প্রমাণ। চর্যাপদের হরিণীতে যে নিরালস্য শূন্যতায় দীপেন্দ্রনাথ আশ্রয় নিয়েছিলেন, জটায়ুতে এসে তার অবসান ঘটেছে। নিত্যচরণের ছিন্নবাহু নিয়ে আগুনের মধ্যে নৃত্যের মধ্যে আমাদের দেশবিভাগের আশ্রয় প্রতীক। দুর্গার মানসিক বেদনা, তার অসহায়তাকে দীপেন্দ্রনাথ তাঁর বিশিষ্ট প্রকাশরীতিতে স্পষ্ট করে তুলেছেন। কিন্তু দীপেন্দ্রনাথ এখানেও তাঁর জীবন দর্শনের প্রতি আস্থা রাখতে পারেন নি। গল্পের

শেষে তিনি বলেছেন—“ভারতের দুর্গা স্পষ্ট দেখল আঙনের বেড়ার ভেতর তার নিয়তি এসে দাঁড়িয়েছে। যে শত্রুর চেহারা স্পষ্ট করে চিনত না আর প্রতি মুহূর্তে যে ভয়ে কাঁপত—সে নিত্যচরণের চেহারায় তার ভাঙ্গা ডানাটা উঁচিয়ে দুর্গাকে দেখিয়ে বলছে এই যে, এই যে, এইখানে।” যে দুর্গা জানে তাকে বাঁচতে হয়, বাঁচতে হচ্ছে সে দুর্গার নিয়তির হাতে আত্মসমর্পণ কেন?

শ্রীযুক্ত দেবেশ রায় কিন্তু প্রথম দিকে রীতিচর্চার ঘূর্ণিপাকেই ঘুরছিলেন। গঠনগত ক্রটি সত্ত্বেও পশ্চাত্যভূমি নামক তাঁর আশ্চর্য জীবনাগ্রহী গল্পে তিনি স্বীকৃতি পাবেন। তিনি লিখেছেন দুপুর নামক গল্প—যে গল্প পুরোপুরি চৈতন্যের স্রোতমূলক, বিভিন্ন চরিত্রের, অবশ্যই সচেতন, মনোলোকের যে চিত্র—একটি দুপুরকে কেন্দ্র করে এঁকেছেন—তাতে মধ্যবিত্ত পরিবারের ক্লান্তি ফুটেছে—কিন্তু এই ক্লান্তির চিত্র শ্রীযুক্ত রায় তাঁর জীবনাগ্রহ থেকেই এঁকেছেন। তাঁর নিরন্তরকরণ কেন নামক প্রতীকী গল্প প্রমাণ করেছে শ্রীযুক্ত রায়—রীতিচর্চা থেকে জীবনের মুখোমুখি এসে দাঁড়িয়েছেন। এ গল্পে লেখকের সিচুয়েশন সৃষ্টি, সমগ্রভাবে গল্পটি প্রতীকী করে তোলা—বারবার লেখকের মুক্তির কথা স্মরণ করায়। বলা বাহুল্য, দীপেন্দ্রনাথ ও দেবেশ রায় যে ক্রমশঃ উক্তি ও উপলব্ধির হরগৌরী মিলনের দিক অগ্রসরমান তা স্পষ্ট। এঁদের পূর্বে “পুরনো রীতি”তেই গুণময় মায়া, অমিরভূষণ মজুমদার (গল্পে ইনিও পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেন, তবে তা এখনও সার্থক নয়) বা অসীম রায়—উপজ্ঞানের ক্ষেত্রে বর্তমানে জীবন ও তার যন্ত্রণার জীবনাগ্রহীরূপ আঁকছিলেন, শিল্পীর সত্যতাকে মূলধন করে, এই দুজন তরুণ লেখক তাঁদেরই প্রচেষ্টাকে সমর্থন করেছেন।

এঁদেরই পাশাপাশি, আর একজন গল্প লিখেছেন—যাঁর স্থান কিন্তু একটু স্বতন্ত্র। তিনি কমলকুমার মজুমদার। তাঁর সম্পর্কে প্রতিক্রিয়া বিচিত্র ধরণের—কারুর কাছে তাঁর লেখা বীভৎস, কারুর কাছে তিনি বাংলার শ্রেষ্ঠ লেখকদের একজন। কিন্তু একটু স্থির হয়ে দেখলে দেখা যায় যে, কমলকুমারের লেখার ভাষা সম্পর্কে উৎকেন্দ্রিকতা অনুভূত। (যে কারণে অন্তর্জাল যাত্রার মত গুরুত্বপূর্ণ ও স্মরণীয় প্রচেষ্টার সার্থকতা তীব্রক হয়ে উঠেছে) যেমন বিজ্ঞান, তেমনি লং সাহিত্য

প্রচেষ্টাও তাঁর মধ্যে লক্ষ্যীয়। শুধু তাই নয়, তাঁর বাংলায় দেশজ জীবনের সঙ্গে পরিচয় গভীর—কলে তাঁর গল্পের উৎসমূখ এই দেশেই। রামপ্রসাদ, রামকৃষ্ণ সম্পর্কে উক্তি, কিংবা তাঁর উপদ্রষ্টাদের ভূমিকায় বাবুবিলাসের ভাবের কথা মনে রেখেও, এই কথা অনস্বীকার্য। যেখানে কমলকুমার অসুস্থতা ও অতিভাবামনস্ততা ভাগ করেন * সেখানে যে কি আশ্চর্য গল্পই না তিনি লেখেন তার প্রমাণ : মতিলাল পাদরী গল্পটি। এই গল্পের ভাষাও আমাদের মুগ্ধ করে। “মতিলালের চাইবার কিছুই ছিল না, শাস্তি নয় কিছু নয়। বিচারের ভীতি তাঁর কোন ক্রমেই ছিল না। শুধু মাত্র একটি আশা, পূর্ণাঙ্গ ক্রিষ্টান।” এই পাদরীর গির্জায় ঘোর কৃষ্ণময়ী রজনীতে এক রমণী প্রসব করলো একটি শিশুকে। একে কেন্দ্র করে মতিলাল পাদরীর বিশ্বাস, জীবনবোধের যে চিত্র কমলকুমার এঁকেছেন তাতে পাঠকের চৈতন্যও বিস্তৃত হয়। গল্পের শেষ বাক্যে “আমি সত্যিই ক্রিষ্টান নাই গো বাপ” বলে পাদরীর যে আর্তনাদ—তা পাঠান্তে মনে হয় একটি জীবন পরিক্রমা ঘটল। বাস্তবিক একটি ছোটগল্পের মধ্যে যে ব্যাপ্তি, আমাদের দেশজ জীবনের যে প্রতিচ্ছায়া পাই—তার তুলনা বাংলাদেশে সেরা গল্পের সঙ্গেই। শুধু তাই নয়, মতিলাল পাদরীর আন্তরিকতার মতোই এই গল্পের ভাষাও অনন্যত। মিলিউ আঁকাতে কমলকুমার তাঁর ভাষার জোর প্রমাণ করেছেন—“ক্রমাগত বিদ্যাৎরেখা, ঘোর কৃষ্ণময়ী রাজি”—এই একটি ক্রিয়াবিহীন বাক্য চিত্রটি চকিতে স্পষ্ট করে—তাঁর গল্পের ব্যাপ্তির মতো, তাঁর ভাষার ব্যাপ্তিও, ক্রিয়ার স্বল্প ব্যবহারে লক্ষণীয়—বাংলাভাষার অন্তর্নিহিত শক্তি এতে প্রকাশ পায়। শুধু এই গল্প নয়, গঠনগত ক্রটি সত্ত্বেও তাঁর গল্পের জ্যোতির বাবা শিবনাথের পায়ে শিকল বাঁধতে বাধা দেওয়ার ও শেষে তার সামনেই শিকল পড়ানোর—যে রূপক কমলকুমার আঁকেন তাও উল্লেখযোগ্য। কিন্তু কমলকুমার মজুমদার যখন অসুস্থতা, ভাষা সম্পর্কে তার যুক্তিপূর্ণ পরীক্ষা ছেড়ে উৎকেন্দ্রিকতার যান, যা তিনি মাঝে মাঝেই যান, তখন যে কি গল্প

* কমলকুমারের ভাষার প্রধান ভূণ, বাংলা ক্রিয়ার যে দুর্বলতা তা তিনি দূর করার প্রয়াসী এবং এক্ষেত্রে বাক্যের অঘরে তিনি যতটা হৃদেণী, তার থেকে অনেক বেশী বিদেণী। কলে মাঝে মাঝে তাঁর ভাষা দুর্বল হলেও মূল্যবান, কিন্তু অনেকক্ষেত্রেই, ভাষার ক্ষেত্রে, তিনি প্রায় উৎকেন্দ্রিক।

লেখেন তার প্রমাণ—নিম্ন অল্পপূর্ণা গল্পটি। প্রথমতঃ ভাষার প্রতি অতি-মনস্কতার ফলে এ গল্পের অনেক অংশই অপ্ৰয়োজনীয় ও কৃত্রিম হয়ে পড়েছে। দ্বিতীয়তঃ এর সর্বত্র জুড়ে অসুস্থতা—যার একটি প্রকাশ গল্পের শেষ দিকে।

আলোচনার শেষে সাম্প্রতিক গল্প লেখকদের ঐতিহাসিক স্থান নির্দেশ প্রয়োজন। বস্তুতঃ দীপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ঘোষেশ রায়, কমল কুমার মজুমদার, আপত্তি সত্ত্বেও সন্দীপন চট্টোপাধ্যায়ের প্রচেষ্টার ভূমিকা সর্বদা স্মরণীয়। বেশ কিছুকাল ধরে বাংলা গল্পে কিছু বাজারী লেখক কখনও কেছায়, কখনও উদ্ভটত্বে, ভাবালুতার এক নৈরাজ্যের সৃষ্টি করেছিল। এই তরুণ সাহসী গল্প লেখকবৃন্দ এর বিরুদ্ধে প্রচণ্ড প্রতিবাদ জানিয়েছেন। হয়তো তাঁদের কারুর কারুর প্রতিবাদ লক্ষ্যভ্রষ্ট—তথাপি প্রচেষ্টার দিক থেকে তা স্মরণীয়। উজ্জল ও তরুণ গল্পকারদের মধ্যে কয়েকটি নাম এই মুহূর্তে মনে পড়ছে, তাঁরা হলেন—সৌরী ঘটক, মানবেন্দ্র পাঁল, অজয় দাশগুপ্ত, বাণী রায়, কবিতা সিংহ, সৈয়দ মুস্তাফা সিরাজ, মিহির আচার্য, দিবেন্দু পালিত, প্রফুল্ল রায়, বরেন গঙ্গোপাধ্যায় ও রতন ভট্টাচার্য। এবং এঁদের অগ্রজ গল্পকারবৃন্দ প্রেমেন্দ্র মিত্র, বুদ্ধদেব বসু, নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়, জ্যোতিরিন্দ্র নন্দী, বিমল কর, দীপক চৌধুরী, নরেন্দ্রকুমার মিত্র, সন্তোষকুমার ঘোষ, সমরেশ বসু-আদি সকলে মিলে, বাংলা গল্পের প্রতি সিরিয়স পাঠকের দৃষ্টি ফিরিয়ে এনেছিলেন—এঁদের গল্প সম্পর্কিত সূহৃৎ-বিতর্কে বাংলার বিভিন্ন সাহিত্য পত্রিকাও মুখর হয়ে উঠেছিল।

ছোটগল্প : নতুন রীতি

নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়

বাংলা ছোটগল্পে একটা নতুন আন্দোলন নিয়ে এসেছেন বলে কয়েকজন তরুণ লেখক দাবি তুলেছেন। তাঁদের 'নতুন রীতি'র কিছু কিছু গল্প নিয়ে বেশ উত্তেজিত তর্ক-বিতর্কও শোনা যাচ্ছে। উত্তাপ ধারা সৃষ্টি করতে পারেন তাঁরা যে উপেক্ষণীয় নন—এ সত্যও অনস্বীকার্য।

এ-কালের পাঠক হিসেবে নতুনের আবির্ভাব দেখলে আমার মন খুশি হয়। জীবিত সাহিত্যের ধর্মই তার পরীক্ষা-নিরীক্ষা, চিরচলিত অমুবর্তনকে অতিক্রম করে বেরিয়ে আসবার প্রয়াস। তার মধ্যে যা খাটি বস্তু—তার মার নেই। নিজের জোরেই তা জায়গা করে নেবে—অভিনন্দন তাকে বরণ করুক আর নিন্দা তাকে ধিক্কার দিক, কোনো-টাই আর গণনীয় নয়। আর যদি জীবনকে চেনা-জানার কোনো নতুন সত্য সে না নিয়ে আসে, তা হলে প্রচণ্ড চীৎকার তুলেও তাকে টেকানো যাবে না। এটা পুরোনো কথা, আর—অত্যন্ত খাটি কথা।

নতুন গল্প বললে আমরা সহজেই বুঝতে পারি, কিন্তু নতুন রীতিটা কী? চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে আমরা যখন কতগুলো ফর্মের আন্দোলন দেখেছি—এ কি তাই? এইটেই একটু বোঝবার চেষ্টা করা যেতে পারে।

ছবি সম্পর্কে আলোচনার জায়গা এ নয়। কিন্তু এটুকু নিশ্চয় বলা যায় যে মাত্র আঙ্গিকের বৈপ্রবিক রূপান্তর ঘটানোই একটা আন্দোলন সৃষ্টির পথে যথেষ্ট নয়। একথা ঠিক যে বহু ব্যবহৃত ভাষা, চিত্রাচরিত প্রয়োগনীতি বা মহাজন পন্থার অমুসরণ নতুন লেখক বা পাঠক উভয়তই ক্লাস্তিকর। সুতরাং অভিনব আঙ্গিকের সঙ্গে কিছু সচেতন প্রয়াস সব সময়ে প্রয়োজন আছে। নতুন রীতি নতুন সাহিত্যের সঙ্গে অপরিহার্য-ভাবেই আসে। চিরদিনই আসছে।

কিন্তু ‘নতুন সাহিত্য’—এই কথাটাই দরকারী। প্রশ্ন হল, বাংলা ছোটগল্পে কোনো নতুন কথা আসছে কিনা ; কোনো নতুন দৃষ্টিভঙ্গির লক্ষ্য মিলছে কিনা—যা এতদিন অননুশীলিত ছিল ; পাওয়া যাচ্ছে কিনা কোনো নতুন বক্তব্য—যা আমাদের চিন্তাকে আলোড়িত করছে।

প্রথম মহাযুদ্ধের পরে ইংল্যাণ্ডে যে ‘ব্লুম্‌স্‌বেরি গোষ্ঠীর’ বিকাশ ঘটেছিল, আমেরিকায় যে ‘লস্ট জেনারেশন’ আবির্ভূত হয়েছিল ডস-পাসোজ কিংবা হেমিংওয়ে প্রমুখ লেখকদের ভেতরে, সাম্প্রতিক কালের যে ‘অ্যাংগ্রি ইয়ংম্যানের’ দল সমগ্র মূল্যবোধের বিরোধী—মোটামুটিভাবে তাঁরা অবক্ষয়বাদী। হেমিংওয়ের কলমে জীবনবোধের দীপ্তি কখনো কখনো চমকে উঠলেও রক্ত ও মৃত্যুর প্রতি তাঁর একটা উদগ্র প্যাশান সামগ্রিক ফলশ্রুতিতে শেষ পর্যন্ত তাঁকে মানবতাবাদের ওপারেই নির্বাসিত করে রেখেছে। লক্ষ্য করবার মতো, সাম্যবাদী চিন্তা চেষ্টা এবং নতুন মানুষের প্রতি একটা উল্লাসিক উপেক্ষাই প্রায় ক্ষেত্রে এই সব নবীন আঙ্গিকবাদীদের প্রধান প্রেরণা। যুদ্ধ, অর্থনৈতিক জীবন, মধ্যস্থত-ভোগীর পরাভূত মননের নৈরাজ্যবাদ, ক্রান্তি এবং ক্ষোভ—এইগুলিই কতগুলি ছোটবড়ো আন্দোলনের আশ্রয়-শিখর থেকে বারবার উল্লসিত হচ্ছে। ঐকান্তিক ব্যক্তিতাত্ত্বিকতাই এর প্রধান উৎস।

আমাদের দেশে যারা নতুন রীতির গল্প লেখক, তাঁদের প্রধান অংশই মার্কসবাদে বিশ্বাসী। যদি তাই হয়, তা হলে অন্তত এই ক’টি মূল তাঁরা নিশ্চয় মানেন : (১) ব্যক্তিতাত্ত্বিক বিচ্ছিন্নতার তাঁরা শিকার নন—তাঁরা সমাজের সামগ্রিকতার বিশ্বাসী ; (২) পরীক্ষা করবার অধিকার তাঁদের অবশ্যই আছে—কিন্তু পরীক্ষা-সর্বস্বতা (Experimentation) নিশ্চয় তাঁদের শেষ কথা নয় ; (৩) তাঁরা বাস্তববাদী—জীবনগত পরিপার্শ্বের সত্যনিষ্ঠ উপস্থাপনা তাঁদের রচনায় থাকতেই হবে ; (৪) তাঁদের রচনায় দেশের মাটি ও মন হবে আশ্রয় ; (৫) এবং প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে নতুন সমাজবাদের বক্তব্যই হবে তাঁদের শেষ কথা।

দেখা যাচ্ছে, নতুন রীতির গল্পে মানুষের মনই হল প্রধান অবলম্বন। খুব ভালো কথা—আজকের শিল্পমাত্রেরই কম-বেশি “Introvert” হতে বাধ্য। মোটা ভুলির রং বুলিয়ে চোখ ভোলানো কিংবা মোটা কাঠামোর

নিছক কাহিনী শোনানো—এর কোনোটাই প্রীতিকর নয়। এই মনকে তাঁরা প্রকাশ করছেন, ‘চৈতন্য-প্রবাহ’র আঙ্গুরে—যার সৃচনা করেছিলেন প্রমথ, হেনরি জেমস্, অনেকটা বিকাশ ঘটিয়েছিলেন ভার্জিনিয়া উল্ফ—যার পূর্ণ যুক্তি জেমস্ জয়েসে। এই চৈতন্য-প্রবাহ বাক নিচ্ছে কতগুলি প্রতীকের উপলে গ্রহণ হয়ে এবং শেষ পর্যন্ত একটা মানস-কুহেলির সমুদ্রে গিয়ে বিলয় লাভ করছে।

কিন্তু প্রস্তের যুগ পার হয়েছি আমরা—হেনরি জেমস্ আর শেষ কথা নয়, সর্বাঙ্গীণ মানবতা সম্পর্কে ভার্জিনিয়া উল্ফের উল্লাসিকতার বৈদম্ব্য সমাজবাদী লেখকের আদর্শ হতে পারে না। যুদ্ধোত্তর ডাব্লিনের স্বর্ঘহীন পথে জেমস্ জয়েস্ একক যাত্রী—তাঁর সহগামী পথিক খুঁজে পাওয়া প্রায় দুঃসাধ্য। এক কথায়, মানুষের চৈতন্যপ্রবাহ আজ আর পাতাল-বাহিনী নয়, ত্র্যেকা-বিষমতার দুর্গের তা পরিধা নয়—হেনরি জেমসের টেস্ট্টিউবে তা নতুন করে পরীক্ষিত হচ্ছে না। পৃথিবী আজ বড়ো হয়েছে—দেশে দেশে মানুষে মানুষে নতুন যোগের জোয়ার এসেছে—চৈতন্য-প্রবাহ আজ বিশ্বচৈতন্যের সঙ্গে মিলতে চলছে। আজকের পাঠক শুধু এইটুকুই দেখতে চাইবেন, নতুন রীতির গল্পের গতি সেই লক্ষ্যের অভিমুখে—না বিশ শতাব্দীর দ্বিতীয়-তৃতীয় দশকের বূর্জোয়া মনোবিলাস এবং ব্যক্তিক নৈঃসঙ্গ্যের দিকেই ধাবমান? যদি সেই অগ্রাগামিতা না দেখি, তা হলে মনে হবে, নতুন গল্প আজ আবার পিছু হঠতে শুরু করেছে—প্রগতি সাহিত্য বহুকাল পূর্বে থাকে বর্জন করেছে তাকেই আবার গ্রহণ করতে চাইছে।

নতুন বাঙালি লেখকদের সম্পর্কে এ আশঙ্কা আমরা করতে চাই না। একটু আগেই যে সূত্রগুলির উল্লেখ করেছি—সেগুলি সমাজতাত্ত্বিক বাস্তবতার সূত্র। নতুন লেখকেরা যে রীতিতেই গল্প লিখুন—তাঁদের লেখার এই মৌল সূত্র ক’টির সাক্ষাৎ মিললেই আমরা আনন্দিত—তাঁদের সানন্দ অভিনন্দন জানাতে আমাদের কোনো দ্বিধা নেই। প্রথম কথা—তাঁরা বূর্জোয়া পরাভববাদীদের অহংসর্বস্বতার শিকার হবেন না, বিভীষিত, তাঁরা ভাষা এবং শব্দের ভাঙচুর করে নিছক কতগুলো শৌখিন রূপচর্চা চালাবেন না, তৃতীয়ত, আজকের জীবনকে বাস্তবের প্রেক্ষিত থেকে নতুন ভাবে উপস্থিত করবেন, চতুর্থত, তাঁদের গল্পকে বাংলা দেশের

বলকই হেলা যাবে এবং সর্বশেষে তাঁরা যে সমাজতন্ত্রে বিশ্বাসী এইটি তাঁরা নিশ্চিতভাবে উপস্থিত করবেন।

মনে হচ্ছে, বাঙালি পাঠকদের মনে কিছু কিছু সংশয় তাঁরা এনেছেন। একটি চিঠি আমি পেয়েছি, সেটি অংশত উদ্ধৃত করছি এখানে। চব্বিশ পরগণার রাজপুর থেকে শ্রীযুক্ত বিকাশ বসু চিঠিটি লিখেছেন :

“‘ছোট গল্প—নতুন রীতি’ সম্পর্কে আপনার মতামত কী? আজকের বৈশ্বিক পরিবর্তনের পথে পর্যাপ্ত মনোভঙ্গির বদল কি সত্যিই হয়েছে? এ আন্দোলনের সঙ্গে কি আমাদের নাড়ীর যোগ আছে?”

এ চিঠির সত্যিকারের জবাব নতুন কালের গল্প লেখকেরাই দিতে পারেন।

নতুন রীতি কথাটা সম্পর্কেও কিছু প্রশ্নের অবকাশ আছে। কোনো একটা বিশেষ রীতিই যে আধুনিকতম—এ দাবি কে করতে পারেন? পৃথিবীর দেশে দেশে অসংখ্য আধুনিক লেখক অসংখ্য গল্প লিখেছেন। তাঁদের নবীনত্ব বিষয়ের এবং বক্তব্যের নবীনতায়—কোনো একটি পদ্ধতিই আজ আধুনিকতার নিরিখ নয়। বরং অত্যন্ত সহজ ভাষায় অত্যন্ত গভীর করে বলাই এযুগের প্রধান চরিত্র বলে মনে হচ্ছে। ভাষাকে ভেঙেচুরে, আকিয়ে-বাকিয়ে চমকপ্রদ করার চেষ্টা একালের কথাশিল্পীর কাছে ইনকিরিয়র আর্ট বলেই গণিত হয়ে থাকে। একটু উদাহরণ দিই। গল্পটি ১৯৫৮ সালে লেখা—লেখকের বয়েস তেত্রিশ, নাম হারী মার্কস্ পেট্রাকিস্। আধুনিক গল্পলেখক হিসেবে তিনি পুরস্কৃত হয়েছেন—

“A week passed. A week in which I saw the Widow Angela every night. Twice we ate in the little restaurant with the candles. Once we drove to an inn outside the city and ate beside a tree-shaded lake. Once we went to a movie and it was a sad love story and she cried. Several times after taking her home I stopped in for a little midnight coffee. She showed me an album of a family photographs. She had been a remarkably well-developed child—”

গল্পটি প্রেমের। অত্যন্ত স্বাভাবিক সহজ ভঙ্গিতে ভালোবাসার বিকাশ দেখানো হচ্ছে। আবেগ, আতিশয্য, কৃত্রিমতা কিছুই প্রয়োজন হচ্ছে না—নিজের গতিতেই এগিয়ে যাচ্ছে। এবং যে, স্তম্ভ মনস্তত্ত্বের ওপর দিয়ে গল্পটি শেষ হয়েছে, তার সঙ্গে এই রীতির সম্পূর্ণ সহযোগ রয়েছে। আসলে, সাহিত্যের নতুনত্ব তার বিষয়ে—তার বিবর্ধনে—তাকে ভাস্কর্য করার ওপরেই নির্ভর করে। কোনো রীতিই তার পক্ষে একতম নয়—অন্ততম নিয়ন্তা মাত্র।

আরো একটি কথা। রীতি অর্থে কি স্টাইল? আর স্টাইল কি দল বেঁধে গড়া যায়? তা কি লেখকের শিল্প-ব্যক্তিত্বেরই বিশিষ্ট পরিচয় বহন করে না?

নতুন গল্পের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে আশা করি, আমাদের এই সমস্ত জিজ্ঞাসা এবং সংশয়ের উত্তর অনুচ্চারিত থাকবে না।



গ্রন্থবিহীন গ্রন্থাগার

গীযুষকান্তি মহাপাত্র

গ্রন্থাগার শব্দটি সাম্প্রতিক কালে ব্যাপকতর অর্থে ব্যবহৃত হচ্ছে। সাধারণত গ্রন্থাগার অর্থে আমরা বুঝি যে কোন সংখ্যার বইয়ের সমষ্টি, যা বিশেষ কোনও পদ্ধতিতে বিষয় অনুযায়ী সাজানো আছে, তার একটি ক্যাটালগ আছে এবং পাঠকদের প্রয়োজন অনুসারে তা দেওয়া হয়। সুতরাং গ্রন্থাগার শব্দের সঙ্গে বইয়ের যোগাযোগ আছে। কিন্তু বর্তমান কালে বই ছাড়াও অনেক উপাদান গ্রন্থাগারে থাকে পাঠকদের অতিরিক্ত সাহায্য করবার জন্তে এবং গবেষণার সহায়তার জন্তে। বর্তমান গবেষণার ক্ষেত্রে এবং পাঠকের বিশেষ প্রয়োজনে এই সব উপাদানের মূল্য অপরিমিত। উত্তরোত্তর এর প্রয়োজনীয়তা বৃদ্ধি পাচ্ছে। বর্তমান কালে বড় লাইব্রেরীগুলোতে বই ছাড়া এই উপাদান থাকে, বিশেষ করে যেখানে গবেষণা চলে বিভিন্ন বিষয়ে। বিশেষ বিষয়ের লাইব্রেরীগুলোতে এই সব উপাদানের উপর অনেকখানি নির্ভর করতে হয়, এবং ক্রমশ তার প্রয়োজনীয়তা বাড়ছে।

বই ছাড়া এই সব লাইব্রেরী উপাদানের মূল্য বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে বইয়ের থেকেও বেশী এবং বইয়ের থেকেও বেশী প্রয়োজনীয়। তার কারণ, বইয়ের দুটো অসুবিধে আছে। প্রথমত, বই কোন এক ব্যক্তির বা একাধিক ব্যক্তির লেখা, ফলে তাতে লেখকের ব্যক্তিগত চিন্তা, আদর্শ এবং দৃষ্টিভঙ্গি থাকে। তা যে কোন বিষয়েই হোক না কেন। বইতে পাঠক লেখকের কথা পাঠ করেন, সে দিক দিয়ে বইতে পাই পরোক্ষ জ্ঞান; যা লেখকের ব্যক্তিত্বের সঙ্গে মিশ্রিত। সৃষ্টিধর্মী রচনা বাদ দিলে কোন কোন বিষয়ে পরবর্তী কালের গবেষণায় পূর্বে প্রকাশিত বই মূল্য-হীন এবং ভ্রান্ত হতে পারে। সে ক্ষেত্রে প্রত্যক্ষ জ্ঞানের উপর গুরুত্ব আরোপ করতে হয়। দ্বিতীয়ত, বইতে মুদ্রণকাল অবধি সংগৃহীত তথ্য

থাকে। মুক্তগের পরে পরবর্তী সংস্করণ না হওয়া পর্যন্ত নতুন তথ্য সংগৃহীত হলে বইতে তা থাকে। সম্ভব নয়, ফলে বই কোন কোন ক্ষেত্রে সর্বাধুনিক তথ্য সমৃদ্ধ হতে পারে না। নতুন নতুন গবেষণার ক্ষেত্রে এবং যে যুগে প্রতি মুহূর্তেই নতুন বিস্ময় আমাদের চমক লাগায়, বইতে সেই 'শেষতম' তথ্য না থাকতেও পারে। বইয়ের এই দুটো অসুবিধের জন্ত এবং কোন কোন বিষয়ে প্রত্যক্ষ উপাদানের উপর নির্ভর করা বৈজ্ঞানিক ভাবে স্বীকৃত বলে লাইব্রেরীতে বই ছাড়া অস্ত্রান্ত উপাদানের মূল্য ক্রমশই বেড়ে চলেছে।

কয়েকটি বিষয়ে বিশেষ করে এই সব উপাদান গবেষণার বিশেষ সহায়তা করে। জীব বিজ্ঞান, উদ্ভিদ বিজ্ঞান, নৃতত্ত্ব, ভূ-বিজ্ঞান, গ্রহাণুর বিজ্ঞান, ভাস্কর্য, শিল্পকলা, সমাজ বিজ্ঞান, পরিসংখ্যান, প্রাগৈতিহাসিক যুগ, লোকবৃত্ত প্রভৃতি বিষয়ে গবেষণার ক্ষেত্রে বই ছাড়া অস্ত্রান্ত উপাদানের উপর বিশেষ বিশেষ বিষয়ে নির্ভর করতে হয় অনেক বেশী। এই সব বিষয়ে প্রত্যক্ষ এবং সর্বাধুনিক জ্ঞান লাভের জন্তে মানচিত্র, চার্ট, মডেল, নমুনা, রিপোর্ট, বক্তৃতা-সংগ্রহ, ফিল্ম, টেপ রেকর্ড ও গ্রামোফোন রেকর্ড, সংবাদ পত্রের অংশ, কটোগ্রাফ প্রভৃতির উপর নির্ভর করতে হয় অনেক বেশী। প্রাচীন সাহিত্য নিয়ে গবেষণা করতে হলে হাতে লেখা পুথির উপর নির্ভর করা ছাড়া উপায় নেই। যে সব মূল্যবান এবং দুপ্রাপ্য বই কাছের লাইব্রেরীতে পাওয়া যা না সে সব বই বা পুথি মাইক্রোফিল্ম করতে হয় এবং লাইব্রেরীতে সেই সব মাইক্রোফিল্ম রাখতে হয়। সমাজ বিজ্ঞান এবং নৃবিজ্ঞান প্রভৃতি বিষয়ে গবেষণাকর্মীদের দেশের বিভিন্ন অঞ্চলে ঘুরে ঘুরে আঞ্চলিক প্রত্যক্ষ তথ্য এবং পরিসংখ্যান সংগ্রহ করতে হয়। গবেষণার ক্ষেত্রে এই সব উপাদানের মূল্য অপরিমিত।

বই ছাড়া এই সব অস্ত্রান্ত উপাদান অথবা পাঠ-সহায়ক বিভিন্ন শ্রেণীর লাইব্রেরীতে থাকতে পারে। লাইব্রেরীর শ্রেণীভেদে অথবা বিষয়ভেদে উপাদানগুলোরও পার্থক্য ঘটে। যে লাইব্রেরীতে যে বিষয়ের উপর বিশেষ চর্চা করা হয় সেই বিষয়ের বই ছাড়া এই সব উপাদানের গুরুত্ব বেশী দেওয়া হয়। বিভিন্ন লাইব্রেরীতে বিভিন্ন ধরনের উপাদান থাকে। দোঁটামুঠিভাবে এই সব উপাদানগুলোকে নিয়মিতভাবে ভাগ করে বেতে থাকে।

(১) পুঁথি—প্রাচীন সাহিত্য গবেষণায় পুঁথির মূল্য অপরিমিত। আমাদের দেশে মুদ্রণব্যয় আবিষ্কারের পূর্বে হাতে লেখা পুঁথি ছিল সাহিত্য প্রচারের মাধ্যম। প্রাচীন সাহিত্য উদ্ধার করতে হলে এবং প্রাচীন সাহিত্যের প্রকৃত পাঠ প্রতিষ্ঠিত করতে হলে পুঁথির উপর নির্ভর করা ছাড়া উপায় নেই। সংস্কৃত, পালি, প্রাকৃত, অপভ্রংশ, আধুনিক ভারতীয় ভাষাসমূহ, তিব্বতী, নেপালী, উর্দু, আরবী, ফারসী প্রভৃতি বিভিন্ন ভাষার পুঁথি ভারতের বিভিন্ন গ্রন্থাগারে সংগৃহীত আছে। শুধু সাহিত্য নয়, দর্শন, ধর্ম, গণিত, দর্শনের বিভিন্ন টীকা, ব্যাকরণ, চিকিৎসা শাস্ত্র, জ্যোতির্বিজ্ঞান, প্রভৃতি জ্ঞানের বিভিন্ন শাখায় অনেক পুঁথি সংগৃহীত হয়েছে। এই সব পুঁথি আমাদের প্রাচীন ঐতিহ্যের স্মারক। যন্ত্রের মাধ্যমে সৃষ্ট নয় বলে প্রত্যেকটি পুঁথি একক মহিমার মূল্য বহন করে।

পুঁথি ছাড়াও ঐতিহাসিক দলিলপত্র অনেক লাইব্রেরীতে আছে। ঐতিহাসিক চিঠি পত্র, সম্পত্তি হস্তান্তরের দলিল, দানপত্র প্রভৃতি পাওয়া যায়। ইতিহাসের গবেষণায় এই সব উপাদান অমূল্য। অনেক ক্ষেত্রে একটা দলিল প্রতিষ্ঠিত ঐতিহাসিক ধারণার উপর নতুন আলোকপাত করতে পারে, এমন কি, পরিবর্তন করতেও পারে।

(২) অস্থান—প্রাচীনকালে অনেক নৃপতি পাহাড়ের গায়ে, স্তম্ভের গায়ে অনেক অস্থান লিখে রেখে গেছেন। ধাতুর পাত্রেও অনেক লেখা পাওয়া যায়। সম্পত্তি হস্তান্তরের দলিল অথবা দানপত্র হিসাবে এগুলো ব্যবহৃত হয়েছে। ছোট পাথরের কলকে, ধাতুর পাত্রে দানলেখ পাওয়া যায়। মন্দিরের গায়ে অনেক সময় মন্দির প্রতিষ্ঠার তারিখ ও নৃপতির নাম উৎকীর্ণ দেখা যায়। পোড়ামাটির কলকে অনেক লেখাও নমুনা পাওয়া গেছে। এই সব অস্থান, দানলেখ, উৎকীর্ণ কলক অনেক লাইব্রেরীতে সংগৃহীত হয়েছে। ইতিহাসের গবেষণায় এই সব উপাদান অমূল্য।

(৩) সাময়িক পত্র—সাময়িক পত্রকে দু'ভাগে ভাগ করা যেতে পারে। সংবাদপত্র এবং সাময়িক পত্রিকা। প্রথম শ্রেণীতে দৈনিক, অর্ধ-সাপ্তাহিক, সাপ্তাহিক, পার্শ্বিক সংবাদপত্রকে ধরা যেতে পারে। বিশেষ বিশেষ বিষয়ে সংবাদপত্রের অংশগুলো কেটে রাখা যেতে পারে। সাময়িক ঐতিহাসিক ইতিহাসের গবেষণায় এ ধরনের ক্রিয়াক

প্রয়োজনীয়। সংবাদপত্রে অনেক সময় সংবাদ সমীক্ষা, আন্তর্জাতিক সম্পর্ক, কোন বিষয়ে নতুন সংবাদ এবং বিভিন্ন বিষয়ে রচনা থাকে। বিষয় অনুযায়ী ভাগ করে রাখলে পাঠকের সুবিধে হতে পারে। এই সব সাময়িক সংবাদ বা আলোচনার উপর বই অনেক সময় প্রকাশিত হয় না। দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়ে বিশেষ সময় অনুযায়ী ঋণে ঋণে প্রকাশিত সাময়িক পত্রিকা। সাময়িক পত্রিকার প্রবন্ধ বিশেষ মূল্যবান। কোন বই লেখার আগেই অনেক সময় সাময়িক পত্রিকায় লেখা প্রকাশিত হয়। সেদিক দিয়ে সাময়িক পত্রিকা বইয়ের চেয়ে বেশী আধুনিক।

(৪) ভাষণ, বক্তৃতা, সম্মেলন বিবরণী প্রভৃতি—কোন বিশেষ সম্মেলনে অথবা সভায় বক্তা যে ভাষণ দেন তা পুস্তিকাকারে ছাপা হয়। এগুলো অনেক সময় বইয়ের মধ্যে স্থান পায়। অনেক সময় সম্মেলন বিবরণীতে বিভিন্ন বক্তার ভাষণ মুদ্রিত হয়। এই ধরনের উপাদান সংশ্লিষ্ট বিষয়ে গবেষণার সহায়তা করে। পত্রিকার ‘অফপ্রিন্ট’ অথবা অতিরিক্ত সংখ্যায় মুদ্রিত একক প্রবন্ধ এই বিভাগে থাকতে পারে।

(৫) পুস্তিকা—সাধারণত আমরা যাদের ‘প্যামফ্লেট’ এবং ‘হ্যাণ্ড বুক’ বলি, সে ধরনের পুস্তিকা এই শ্রেণীতে পড়ে। পূর্ণাঙ্গ আলোচনা সমৃদ্ধ বই না হয়ে এই ধরনের পুস্তিকা প্রকাশিত হয় বিভিন্ন উদ্দেশ্যে। সংশ্লিষ্ট বিষয়ে এই সব পুস্তিকার মূল্য অনেক।

(৬) রিপোর্ট—নৃবিজ্ঞান, পরিসংখ্যান, লোকগননা এবং সমাজ বিজ্ঞানের অন্যান্য কয়েকটি শাখায় বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে গবেষণার জ্ঞান দেশের বিভিন্ন অঞ্চলে গিয়ে প্রত্যক্ষ আঞ্চলিক তথ্য সংগ্রহের উপর অধিকতর নির্ভর করতে হয়। সংস্কৃতির মিশ্রণ, সামাজিক পরিবর্তন, সামাজিক রীতিনীতি, লোকধর্মের পারস্পরিক প্রভাব প্রভৃতি বিষয়ে ‘ফিল্ড ওয়ার্ক’-এর উপর নির্ভর করতে হয়। এই ধরনের তথ্য সংগ্রহের মুদ্রিত অথবা টাইপ করা কপি লাইব্রেরীতে থাকতে পারে। এর উপর নির্ভর করে সমাজ বিজ্ঞানী এবং গবেষকেরা তাঁদের সিদ্ধান্ত স্থির করতে পারেন। এইসব উপাদান সংশ্লিষ্ট বিষয়ে বিশেষ মূল্যবান।

(৭) চিত্র—প্রবাদ আছে, আলো সম্পর্কে শত শত বক্তৃতার চেয়ে একটি দেশলাইয়ের কাঠি জ্বালালেই আলো জিনিষটা অনেক সহজে বোঝা যায়। বইয়ের পরিপূরক হিসেবে তাই চিত্রের ব্যবহার সাম্প্রতিক

কালে খুব বেড়ে গেছে এবং লাইব্রেরীতে এগুলো আজকাল যত্ন কক্রে রাখা হচ্ছে। যেখানে সম্ভব; সেখানে চিত্রের মাধ্যম শিক্ষাদান অথবা গবেষণার পথ অনেক সুগম করেছে। ভূবিজ্ঞান, ইতিহাস, বিশেষ করে প্রাচীন ইতিহাস, শিল্পকলা, বাস্তববিজ্ঞান প্রকৃতি পর্যবেক্ষণ প্রভৃতি বিষয়ে চিত্র বিশেষ মূল্যবান। ভূবিজ্ঞানে মাটির স্তর, জলের গভীরতা, মৌসুমী বায়ুর গতিপথ, হিমবাহ, ভৌগলিক প্রকৃতি, আবহাওয়ার পার্থক্য প্রভৃতি বিষয় বোঝাতে ছবি অনেক সাহায্য করতে পারে। প্রাচীন ইতিহাসে নগর বিস্তার, অলঙ্কার, শীলমোহর, মুদ্রা প্রভৃতির গবেষণায় চিত্র বিশেষ মূল্যবান। শিল্পকলার গবেষণায় শিল্প এবং কলার বিভিন্ন নমুনা, ভাস্কর্য, মূর্তিশিল্প প্রভৃতি বিষয়ে চিত্র প্রত্যক্ষ সাহায্য করে। বাস্তববিজ্ঞানে বিভিন্ন বিষয়ের স্কেচ অঙ্কনশীলনের সহায়তা করে। আরও অনেক বিষয়ে চিত্র বিশেষ সাহায্য করে।

সাম্প্রতিক কালে বাণিজ্যিক সংস্থা, শিল্প সংস্থা প্রভৃতি বিজ্ঞাপন এবং প্রচারের ক্ষেত্রে ব্যাপকভাবে চিত্রের ব্যবহার করেছে। ‘আর্ট ইন ইণ্ডাস্ট্রী’ এ যুগের প্রত্যক্ষ সৃষ্টি। ইদানীং ভ্রমণ সহায়ক সংস্থাগুলি বিভিন্ন স্থানের রঙ্গিন চিত্র ব্যবহার করেছে পর্যটক আকর্ষণের জন্য। বিভিন্ন স্থানের প্রত্যক্ষ পরিচয়ে এগুলি বিশেষ মূল্যবান।

চিত্র সংগ্রহ করা যেতে পারে চিত্রিত সামগ্রিক পত্রিকা থেকে এবং শিল্পকলা, সম্ভূত প্রভৃতি বিষয়ের বিশেষ সংখ্যা থেকে। সম্মেলন স্মারক গ্রন্থেও অনেক সময় ছবি থাকে। সরকার এবং বিভিন্ন ভ্রমণ সহায়ক সংস্থা যে বিজ্ঞাপন দেয় তাতে খুব মূল্যবান ছবি থাকে। ঐতিহাসিক স্মারক, ঐতিহাসিক স্থান, প্রাচীন মন্দির প্রভৃতির ছবি সংগ্রহ করা যেতে পারে। আঞ্চলিক বিষয়ের চিত্রিত পোস্টকার্ড এ ব্যাপারে ব্যবহার করা যায়। মূল্যবান ও দুস্ত্রাপ্য চিত্রকলার নকল এ বিষয়ে বিশেষ মূল্যবান।

(৮) ফিল্ম—বই পড়ার সহায়ক হিসেবে আজকাল ফিল্ম খুব ব্যবহৃত হচ্ছে। অনেক ছোটখাট বিষয়ের উপর বই লেখা হয় না বা যে সব দৃশ্য বই পড়ে ভালভাবে বোঝা সম্ভব নয়, সেইসব বিষয়ে ফিল্ম তৈরী করে রাখলে লাইব্রেরীর খুব কাজে লাগতে পারে। ফিল্ম ছ’রকমের হতে পারে, সাদা-কালো অথবা রঙ্গীন। মুভি-ফিল্মের আর একটা সুবিধে যে এক বিশেষ ঘটনা বা দৃশ্য খুঁটিনাটি সহ দেখানো যেতে পারে, এবং

ছবির মধ্যে দৃশ্য পরস্পরা থাকে বলে সম্পূর্ণ বিষয় বুঝতে সুবিধে হয়। ভূবিজ্ঞানে প্রাকৃতিক বিচিত্র দৃশ্যের ফিল্ম, অগম্য স্থানের আকর্ষণ ক্ষেত্রে তোলা ফিল্ম, দুর্গম পর্বতের ফিল্ম (যেগুলো আবার পর্বতারোহীদের কাজে লাগবে) প্রভৃতি বিশেষ মূল্যবান। ইতিহাসের গবেষণায় প্রাচীন মন্দিরের বা ঐতিহাসিক স্থানের ফিল্ম খুব কাজে লাগবে। সেই সব স্থানে না গিয়েও কাজ করা যেতে পারে। সমাজ বিজ্ঞান বা নৃবিজ্ঞানে বিভিন্ন জাতির বা অঞ্চলের জীবন যাত্রা অথবা অসুস্থতাদের ফিল্ম থাকলে অনেক সাহায্য আসবে। ফিল্মের দ্বারা প্রত্যক্ষ জ্ঞান অর্জনের সুবিধে হতে পারে।

ফিল্মকে উদ্দেশ্য অনুযায়ী নিম্নলিখিত ভাবে ভাগ করা যেতে পারে—

(ক) অনুশীলনের উদ্দেশ্যে ফিল্ম—কোন বিশেষ বিষয় শিক্ষাদানের ক্ষেত্রে ঐ বিষয় সম্পর্কে ফিল্ম।

(খ) ডকুমেন্টারী ফিল্ম—কোনও ঘটনা অথবা বিষয়ের উপর প্রত্যক্ষ ঘটনার ফিল্ম।

(গ) সংবাদ পরিবেশনমূলক ফিল্ম—কোনও ঘটনা অথবা বিষয় সম্পর্ক সঠিক সংবাদ পরিবেশনের জন্য ফিল্ম। বয়স্কদের শিক্ষাদানের ক্ষেত্রে এ ধরনের ফিল্ম খুব প্রয়োজনীয়।

(ঘ) নিদর্শনমূলক ফিল্ম—সাহিত্য, চারুকলা, শিল্পকলা প্রভৃতি বিষয়ে ঐ বিশেষ বিষয়কে বোঝাবার জন্য ফিল্ম। লোকনৃত্যের ফিল্ম, কোন বিশেষ অঞ্চলের অলঙ্কার অথবা শিল্পকলা চিত্রিত হয়েছে এমন ফিল্ম এই ভাগে পড়তে পারে।

(ঙ) ঐতিহাসিক ফিল্ম—ঐতিহাসিক ঘটনা অথবা স্মারক প্রভৃতির ফিল্ম এর মধ্যে পড়ে। আঁকা ছবি অথবা পুরোণো কটো নিয়ে কোনও ঐতিহাসিক ঘটনার ফিল্ম হতে পারে। ইতিহাসের ঘটনা অথবা বিষয়কে বোঝাতে ফিল্ম অনেক সাহায্য করে।

(চ) ভ্রমণমূলক ফিল্ম—দেশ বিদেশের বিভিন্ন স্থানের আকর্ষণীয় ফিল্ম রাখা যেতে পারে। এতে বিভিন্ন স্থান সম্পর্কে লোকের ঐচ্ছিক্য বাড়বে।

(ছ) নিউজ রিল—সমসাময়িক ঘটনার উপর তোলা ফিল্ম। প্রয়োজন এবং সামর্থ্য অনুযায়ী ছবি ৩৫ মিলিমিটার, ১৬ মিলিমিটার অথবা ৮ মিলিমিটার ফিল্মে তোলা যেতে পারে।

(৯) কটোকপি—সাধারণত কটোস্টাট ছবিগুলো এই ভাগে পড়ে। কোমণ্ড বিশেষ বস্তুর অবিকল নকল গবেষণার বিশেষ সাহায্যক। কোমণ্ডগুলির মূল্যবান অংশ, ঐতিহাসিক চিঠিপত্রের পৃষ্ঠা, পুথির কোমণ্ড মূল্যবান পৃষ্ঠা প্রভৃতি কটোস্টাট করে নিলে অনেক সন্দেহ, তর্ক এবং ভ্রান্তির অবসান ঘটে। সেক্ষেত্রে কটো কপি করে রাখাই সঙ্গত। মূল বস্তু একটিই হয়, কিন্তু কটো কপি অনেক হতে পারে। ফলে অনেক লাইব্রেরীতেই থাকতে পারে। তাতে ঐ বিশেষ বস্তু পাবার ক্ষেত্রে শ্রম এবং অর্থব্যয় করতে হয় না সহজেই কাজ হয়। এ ছাড়াও অনেক ঐতিহাসিক চিঠি বা দলিল বহু ব্যবহারে নষ্ট হয়ে যেতে পারে। সে ক্ষেত্রে কটো কপি ব্যবহার করাই সঙ্গত। তাতে প্রত্যক্ষ বস্তু সম্পর্কে সঠিক ধারণা হয় অথচ হাতের কাছে না পাওয়া গেলে অনুবিধে হয় না। আর একটা সুবিধে, মূল বস্তু হুম্বাপ্য হলেও কাজের অনুবিধা হয় না। বিভিন্ন বিষয়ে তোলা কটোগ্রাফও এই ভাগে পড়তে পারে। ঐতিহাসিক, ভৌগোলিক, শিল্পকলা, ভাস্কর্য প্রভৃতি বিষয়ে প্রত্যক্ষ জ্ঞানের জন্য কটোগ্রাফ রাখা যেতে পারে।

(১০) মাইক্রো কপি—বাইরের কোন ঘটনা অথবা অস্থান কিয় হতে পারে, কোনও ঐতিহাসিক দলিলের অবিকল কটোস্টাট করা যেতে পারে কিন্তু যদি পুরো বই নকল করতে হয় তখন কিয়ও হবে না অথবা কটোস্টাট করতে হলে অত্যন্ত ব্যয়বহুল হবে। তা ছাড়া পুরো বইয়ের কটোস্টাট লাইব্রেরীতে অনেক জায়গা দখল করবে। এইভাবে বেশী জিনিষ রাখা যাবে না আর ব্যবহারও অনুবিধে। সেইজন্য মাইক্রো কপি হচ্ছে সুবিধেজনক পদ্ধতি। তাতে জায়গা কম লাগে, কম খরচেও করা যায়। এই পদ্ধতিতে সবচেয়ে কম নিগেটিভ কিয় ব্যবহার করে সবচেয়ে বেশী উপাদান রাখা যায়। যে সব বই হুম্বাপ্য এবং যে সব বই অন্য দেশে আছে, হস্তান্তরিত হবে না, সেই সব বই, দলিল অথবা যত বড়ই চিঠিপত্র হোক না কেন, সম্পূর্ণ মাইক্রো কিয় করে রাখা যায়। মাইক্রো কপি নিম্নলিখিতভাবে ভাগ করা যায়।

(ক) মাইক্রো কিয়—নিগেটিভ মাইক্রো কিয় সম্পূর্ণ উপাদান রাখা যেতে পারে। তবে মাইক্রো কিয় ব্যবহার করতে মাইক্রো কিয় রীডার অথবা মাইক্রো কিয় প্রোজেক্টর লাগবে।

(খ) মাইক্রো কার্ড—কার্ডের আকারে পজিটিভ প্রিন্ট। বইয়ের মূল্যবান অংশ, পত্রিকার প্রবন্ধ প্রভৃতি কার্ডে সাজিয়ে রাখা যেতে পারে, তাতে কম জায়গা লাগে, ছুপ্রাপ্য জিনিষও রাখা যায়। নিগেটিভ মাইক্রো কার্ড রাখা যেতে পারে, তাতে মাইক্রো ফিল্ম রীডার ব্যবহার করতে হবে।

(গ) মাইক্রো প্রিন্ট—মূল পৃষ্ঠা থেকে মাইক্রো ফিল্ম করে অফসেট-লিথো ছাপার অন্ত প্লেট করা হয়। কপি বেশী করতে হলে এই পদ্ধতি ভাল। প্লেট ছেপে নেওয়া যায়। সংখ্যায় বেশী করতে হলে মাইক্রো ফিল্মের থেকে এই পদ্ধতিতে খরচ অনেক কম পড়ে।

(১১) স্লাইড—সিনেমা ছাড়াও ছোট-খাট ব্যাপাবে ম্যাজিক লন্ঠন ব্যবহার করা হয়। ধারাবাহিক ঘটনা বর্ণনার দরকার হয় না যে সব ক্ষেত্রে, কেবলমাত্র একক ঘটনাগুলোকে বোঝাতে হয়, সে ক্ষেত্রে ম্যাজিক লন্ঠনে স্লাইড দেখান সুবিধাজনক। বয়স্কদের শিক্ষাদানের ক্ষেত্রে, সরকারী প্রচারে, গ্রামে মহামারী নিবারণ, কোনও সামাজিক নির্দেশ দিতে হলে বক্তৃতার সঙ্গে স্লাইড দেখালে ফল খুব ভাল হয়। গ্রামের দিকে বিশেষ করে, অনগ্রসর এলাকাগুলোতে, কিংবা আদিবাসী এলাকায় কোনও প্রচাব করতে হলে এবং নির্দেশ দিতে হলে সংশ্লিষ্ট বিষয়ে স্লাইড দেখালে লোকজনকে আকর্ষণ করা যায় সব চেয়ে বেশী এবং তার ফলাফলও সাফল্যজনক হয়। স্লাইড সাদা-কালো এবং রঙ্গীন হতে পারে। এগুলো শিল্পীকে দিয়ে অঁকিয়ে নিতে হয়। কোনও শিক্ষামূলক বক্তৃতার ক্ষেত্রেও স্লাইড সহযোগে বক্তৃতার সাফল্য অসাধারণ। বয়স্কদের শিক্ষাদান, বিদ্যালয়ের ছাত্রদের কাছে বক্তৃতা, গ্রামে প্রচার, দুর্ভাগ্য বিজ্ঞান বিষয়কে সহজ করে বোঝান প্রভৃতি ক্ষেত্রে বক্তৃতার সহযোগী হিসেবে স্লাইড খুব মূল্যবান সহায়তা করে।

(১২) টেপ রেকর্ড এবং গ্রামোফোন রেকর্ড—দ্রষ্টব্য বিষয়গুলো ফিল্ম, স্লাইড প্রভৃতি দিয়ে বোঝান যায়, তেমনি শ্রোতব্য বিষয়গুলো বোঝাবার জন্যে রেকর্ড দরকার হয়। আজকাল লাইব্রেরীতে রেকর্ড রাখার প্রচলন বাড়ছে। আমোদ প্রমোদের ক্ষেত্রে রেকর্ড একটা উপাদান সন্দেহ নেই, কিন্তু অন্যান্য ক্ষেত্রেও রেকর্ড খুব প্রয়োজনীয়। পরলোকগত ব্যক্তিদের কণ্ঠস্বর আমরা রেকর্ডের মাধ্যমে শুনতে পারি। তাঁদের বক্তৃতার ভঙ্গি, কণ্ঠস্বর, ব্যক্তিগত উচ্চারণ রেকর্ডের মাধ্যমে পেতে পারি।

কটোষ্টাট করা যেমন মূল বস্তুর সঠিক প্রতিলিপি, রেকর্ডও তেমনি বস্তুর প্রত্যক্ষ এবং সঠিক নিদর্শন। রেকর্ড ছাড়া পরলোকগত ব্যক্তির কণ্ঠস্বর আমরা কোনও রকমে পেতে পারি না। তাঁদের মৃত্যুর পরেও পরবর্তী মানুষেরা কণ্ঠস্বরকে প্রত্যক্ষবৎ মনে করতে পারেন। বিভিন্ন রাষ্ট্রনায়কদের ঐতিহাসিক বক্তৃতা রেকর্ড করে রাখলে মূল দলিলের কাজ করে। ঐতিহাসিক গবেষণায় এর মূল্য অনেক।

সঙ্গীতের ক্ষরকে সঠিকভাবে ধরে রাখতে পারে রেকর্ড। একযুগে গায়কের ভঙ্গি বা রীতি পরবর্তীকালে রেকর্ডের মাধ্যমে শোনা যায়। তাতে সুরের ক্রমবিকাশ বুঝতে পারি। লোকসঙ্গীত অঞ্চলভেদে এবং সঙ্গীতের রীতিভেদে পৃথক। এ বিষয়ে রেকর্ড ছাড়া সঠিক এবং প্রামাণ্য সুর অল্প কোনও ভাবেই পাওয়া যেতে পারে না। সঙ্গীতের গবেষণায়, বিশেষ করে সুরবিচারে রেকর্ড প্রামাণ্য দলিল।

অজ্ঞাত ভাষা শিক্ষার কাজে আজকাল রেকর্ড ব্যবহৃত হচ্ছে। ভাষা কেবলমাত্র শব্দসমষ্টি নয়, উচ্চারণের প্রকৃত রীতিও ভাষাশিক্ষার অঙ্গ। সেজন্য ভাষা শিক্ষা নিতুল এবং উচ্চারণের বিস্তৃক্ততার জ্ঞান রেকর্ডের প্রচলন ক্রমশ বাড়ছে। লিঙ্গুয়াফোন এ ক্ষেত্রে বিশেষ উপযোগী।

(১৩) মানচিত্র—ভূ বিজ্ঞান বিষয়ে পাঠের সহায়তায় মানচিত্র অপরিহার্য। একস্থান থেকে অন্য স্থানের দূরত্ব, অক্ষাংশ, দ্রাঘিমা, আবহাওয়া, মৌসুমী বায়ুর গতি, যোগাযোগের পদ্ধতি প্রভৃতি বিষয়ে মানচিত্র প্রামাণ্য মাধ্যম। কেবলমাত্র ভূবিজ্ঞান নয়, ভূপ্রকৃতি বুঝতে হলেও মানচিত্র প্রয়োজনীয়। যদিও মানচিত্র ভূবিজ্ঞানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট, তবুও বিভিন্ন বিষয়ে এবং বিভিন্ন রীতিতে মানচিত্র তৈরী করা হয়। মানচিত্র নির্বাচনের ক্ষেত্রে স্থলের অল্পপাত, প্রকাশকের সুনাম ও নৈপুণ্য, যতদূর সম্ভব বিস্তারিত উল্লেখ এবং প্রকাশকাল লক্ষ্য করা প্রয়োজনীয়। দেশ বিভাগ এবং সীমানা পুনর্বিভাগের জ্ঞান মানচিত্রের প্রকাশ বিশেষ ভাবে লক্ষণীয়।

মানচিত্রকে বিষয় অনুসারে নিম্নলিখিতভাবে ভাগ করা যেতে পারে :

(ক) রাজনৈতিক—বিভিন্ন দেশের রাজনৈতিক সীমানা নির্ধারক

মানচিত্র এই ভাগে পড়ে। সচরাচর এই ধরনের মানচিত্র বহুলভাবে ব্যবহার করা হয়।

(খ) ভূবিজ্ঞান বিষয়ক (জিওলজি)—সাধারণত দেশের জিওলজিক্যাল সার্ভে এই মানচিত্র প্রকাশ করে। এতে ভূপ্রকৃতির বিস্তার, ভূত্বকের প্রকৃতি, পার্বত্য অঞ্চলের সীমানা, সমুদ্রের গভীরতা প্রভৃতি বিষয় নির্দেশিত হয়।

(গ) আবহাওয়া সম্পর্কিত—তাপমাত্রা, বায়ুর চাপ, বাতাসের গতিপথ, বৃষ্টিপাত, মৌসুমী বায়ুপ্রবাহ, প্রাকৃতিক ঝড়ের এলাকা, গ্রীষ্মমণ্ডল, আর্দ্র অঞ্চল প্রভৃতি বিষয়ের মানচিত্র এই ভাগে পড়ে।

(ঘ) প্রাকৃতিক ইতিহাস সম্পর্কে—অরণ্য ও বৃক্ষলতার বিস্তার, ফল, ফুল ও অশ্রু উদ্ভিজ্জ উপাদানের বিস্তার, জীবজন্তুর প্রাপ্তিস্থানের এলাকা, কৃষিজ, খনিজ ও অশ্রু প্রাকৃতিক সম্পদের বিস্তার প্রভৃতির মানচিত্র এই ভাগে পড়ে।

(ঙ) ঐতিহাসিক—রাজনৈতিক অবস্থা ভূগোলকে প্রভাবিত করে এবং ভূগোলও রাজনৈতিক অবস্থাকে অনেক সময় প্রভাবিত করে। অতীতকাল থেকে সেইজন্ম মানচিত্রের পরিবর্তন হয়েছে বারে বারে। অতীত ইতিহাসে বিভিন্ন রাজ্যের রাজ্য বিস্তার, রাজ্য জয় এবং পরাজয়ের জন্ম ভৌগোলিক সীমানা বারে বারে পুনর্বিস্তার হয়েছে। ইতিহাসের পঠন পাঠন ও গবেষণায় সেই জন্ম ঐতিহাসিক মানচিত্র খুবই প্রয়োজনীয়। রাজ্য শাসনের সুবিধার জন্মও অনেক রাজ্য রাজ্যের বিভিন্ন অঞ্চলকে বিভিন্নভাবে বিভক্ত করেছেন। শাসন বিকেন্দ্রীকরণের জন্ম যে ভূখণ্ড পূর্বে এক দেশ বলে মনে করা হত পরে তা একাধিক স্বয়ংশাসিত দেশে পরিণত হয়েছে। দেশ বিভাগের কলেও সীমানা পরিবর্তিত হয়েছে। কোনও দেশের মধ্যে ভাষাগত বা অশ্রু কারণে সীমানার পুনর্বিস্তার হয়েছে। অতীত কাল থেকে এই পরিবর্তন নানাভাবে অব্যাহত আছে। ইতিহাসের উপাদানের সহায়ক হিসেবে ঐতিহাসিক মানচিত্র খুবই মূল্যবান।

(চ) জ্যোতির্বিজ্ঞান সম্পর্কীয়—আকাশে বিভিন্ন গ্রহ নক্ষত্রের অবস্থান, বিভিন্ন ঋতুতে গ্রহ নক্ষত্রের স্থান পরিবর্তন, সূর্য গ্রহণ, চন্দ্র গ্রহণ, সৌর

মণ্ডল, বিভিন্ন মক্ষত্র মণ্ডলী, ধূমকেতু, ছায়াপথ প্রভৃতি বিষয়ের মানচিত্র সংশ্লিষ্ট বিষয়ে বিশেষ মূল্যবান।

(ছ) পুরাতত্ত্ব—প্রাগৈতিহাসিক যুগে এবং অতীত ঐতিহাসিক যুগে সভ্যতা বিকাশ নির্দেশক মানচিত্র আছে। বিভিন্ন সময়ে মানব সমাজের বসতি স্থাপন ও সভ্যতা বিস্তারের এলাকা নির্দেশিত মানচিত্র পাওয়া যায়। প্রাগৈতিহাসিক যুগে মানুষের বিভিন্ন জাতির বসতি, প্রস্তর ব্যবহারকারী মানব সমাজ, ধাতু ব্যবহারকারী মানব সমাজ, কৃষিজীবী ও পশুপালক মানব সমাজ, সভ্যতা বিস্তারের গতিপথ, প্রভৃতি বিষয়ের মানচিত্র পাওয়া যায়। প্রাচীন মানব সমাজ, প্রাচীন সভ্যতা ও অতীত সংস্কৃতির গবেষণায় এই ধরনের মানচিত্র মূল্যবান।

(জ) নৃ-বিজ্ঞান বিষয়ক—মানব সমাজের বিভিন্ন শাখার ভৌগোলিক বিস্তার, মানুষের বাহ্যিক আকৃতির বিচার, বিভিন্ন নরগোষ্ঠীর বিস্তার, মানব সমাজের বিভিন্ন শাখার নির্দেশ প্রভৃতি বিষয়ক মানচিত্র নৃ-বিজ্ঞান পাঠের সহায়ক।

(ঝ) লোকগণনা বিষয়ক—বিভিন্ন বৃত্তিজীবী মানব জাতির বিস্তার, নগর ও গ্রাম ভিত্তিক মানব সমাজের বিস্তার, শিক্ষিত ও অশিক্ষিত জনগণের বিস্তার, জাতিগত ও বৃত্তিগত পার্থক্য নির্দেশ, উৎসব, আচার-আচরণ, সামাজিক রীতি প্রভৃতি বিষয়ে মানচিত্র বিভিন্ন সময়ের মানব সমাজ বিস্তারের প্রমাণ। বৃত্তির পার্থক্য, জাতির পার্থক্য, অর্থনৈতিক অবস্থা, বিভিন্ন সমাজ ও ধর্মের পারস্পরিক প্রভাব প্রভৃতি বিষয়ে মানচিত্র সংশ্লিষ্ট বিষয় অতুলনেনের সহায়ক।

উপরোক্ত শ্রেণীগুলো ছাড়াও অসংখ্য নানা ধরনের মানচিত্র সাম্প্রতিক কালে প্রস্তুত হচ্ছে। কৃষিজাত দ্রব্যের বিস্তার, খনিজ দ্রব্যের বিস্তার, শিল্প নগরীগুলির অবস্থান, কলকারখানার অবস্থান এবং পরস্পরের সম্পর্কযুক্ত তুলনামূলক বিষয়ের নানা ধরনের মানচিত্র ব্যবহৃত হয়। সমাজ বিজ্ঞান আলোচনার প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে বিভিন্ন ধরনের মানচিত্রও তৈরী হচ্ছে। খনিজ দ্রব্য, কৃষিজ দ্রব্য, শিল্পজাত দ্রব্য, উৎপাদন, ভারী শিল্পের সহায়ক, যেমন কমলা, বিদ্যুৎ, জল-বিদ্যুৎ প্রভৃতির বিস্তার সম্পর্কেও বহু মানচিত্র তৈরী হচ্ছে।

এ্যাটলাস ও গ্লোব এই পর্যায়ে পড়তে পারে। এ্যাটলাসে অনেক ধরনের মানচিত্র এক সঙ্গে থাকে। গ্লোব গোলাকার পৃথিবীর নির্দেশক।

(১৪) চার্ট—একটা অঞ্চলকে সামগ্রিকভাবে পর্যবেক্ষণ করতে যেমনি মানচিত্র প্রয়োজন তেমনি কোনও বিশেষ বস্তু, জীব অথবা তার অংশ-বিশেষকে পর্যবেক্ষণ করতে চার্ট অত্যন্ত মূল্যবান। পদার্থ বিজ্ঞানের ব্যবহারিক চিত্রন, রসায়নের ব্যবহারিক চিত্রন, জীব-বিজ্ঞানের বিভিন্ন জীব ও তাদের বংশাবলী, জীবদেহের বিভিন্ন অংশের চিত্র, উদ্ভিদ বিজ্ঞানের উদ্ভিদ, লতা, ফুল, ফল প্রভৃতির চিত্রন, চিকিৎসা বিজ্ঞানে মানব দেহের বিভিন্ন অঙ্গের চিত্রন, রক্ত চলাচল, শিরা ও ধমনী বিজ্ঞান, হাড়ের বিভিন্ন চিত্র, নৃ-বিজ্ঞানে মানব দেহের অঞ্চল ও বংশ ভেদে পার্থক্য প্রভৃতি সম্পর্কীয় চার্ট বিষয়গুলোকে বিশদভাবে বুঝবার জন্য আঁকা হয়। সংশ্লিষ্ট বিষয় সম্পর্কে সম্যক ও প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভের জন্য চার্ট বিশেষ মূল্যবান।

(১৫) তথ্য সংগ্রহ—সাধারণ গ্রন্থাগারে দৈনিক নানা ধরনের প্রশ্ন আসে পাঠকের পক্ষ থেকে। বিশ্ববিদ্যালয় ও গবেষণা প্রতিষ্ঠানগুলোতে নানা বিষয়ে গবেষণামূলক প্রশ্ন আসে। বিশেষ গ্রন্থাগারে সংশ্লিষ্ট বিষয়ে নানা ধরনের প্রশ্ন আসে। লাইব্রেরীর পক্ষ থেকে এ সবের উত্তর দিতে হয়। প্রশ্ন যেমন বিশেষ কোন জিজ্ঞাসা থেকে শুরু করে গবেষণার সমস্তা পর্যন্ত হতে পারে, উত্তরও তেমনি বিশেষ একটি খণ্ড থেকে গবেষণার সহায়তা পর্যন্ত হতে পারে। এই সব অসংখ্য প্রশ্নের উত্তর সংশ্লিষ্ট পাঠক পেলো পরবর্তীকালে কোনও পাঠক ঠিক ঐ প্রশ্ন করতে পারেন অথবা অল্পরূপ প্রশ্ন করতে পারেন। ফলে লাইব্রেরীর পক্ষ থেকে আবার সেই উত্তরগুলো খুঁজে বার করতে হয়। এই অতিরিক্ত পরিশ্রম করতে হয় না যদি লাইব্রেরীতে লেই উত্তরগুলো বিষয় অনুযায়ী কোনও বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে সাজিয়ে রাখা যায়। যে সব প্রশ্নের উত্তর হাতের কাছেই পাওয়া যায় সেগুলো রাখার দরকার নেই, কিন্তু যে উত্তরগুলো খুঁজতে সময়, পরিশ্রম ও চিন্তা দরকার সেগুলো লাইব্রেরীতে তৈরী রাখা কাজের

সুবিধার পক্ষে ভাল। এই ধরনের তথ্য সংগ্রহ বিষয় অনুযায়ী বর্ণানুক্রমিক রাখা যেতে পারে। ‘ভার্টিক্যাল ফাইল’ এই ধরনের কাজে বিশেষ প্রয়োজনীয়। একই প্রশ্ন বার বার এলেও লাইব্রেরীর লোকজনকে সে জ্ঞাত বিব্রত হতে হয় না, উত্তরও সঙ্গে সঙ্গেই দেওয়া যায়।

(১৬) তালিকা—লাইব্রেরীতে বিভিন্ন প্রকাশকের পুস্তক তালিকা রাখা অনেক সময় প্রয়োজন। সাম্প্রতিক কালে প্রকাশিত বই সম্পর্কে খোঁজ খবর দিতে হলে সর্বাধুনিক তালিকা লাইব্রেরীতে রাখা উচিত। বিশেষ গ্রন্থাগারে সংশ্লিষ্ট বিষয় সম্পর্কিত তালিকা রাখা দরকার। টেকনিক্যাল লাইব্রেরীতে উৎপাদিত পণ্য, পণ্যের মূল্য, ব্যবহার প্রভৃতি বিষয়েও তালিকা রাখা ভাল।

১৭) গ্রন্থপঞ্জী—বিভিন্ন বিষয়ে পাঠ ও গবেষণার জ্ঞান পাঠকের পক্ষ থেকে গ্রন্থপঞ্জী সম্পর্কিত প্রশ্ন আসে। গ্রন্থপঞ্জী গবেষণার বহুল সহায়তা করে। গ্রন্থাগারে সর্বাধুনিক গ্রন্থসহ গ্রন্থপঞ্জী রাখলে পাঠকের প্রভূত সহায়তা করা হয়।

(১৮) ডকুমেন্টেশন, এ্যাবস্ট্রাক্ট ও ইন্ডেক্স—সাম্প্রতিক কালে এত পত্রিকা, পুস্তিকা, ভাষণ, সংবাদ সমীক্ষা, সংবাদ প্রভৃতি প্রকাশিত হচ্ছে যে সব দিকে লক্ষ্য রাখা লাইব্রেরীর পক্ষে অসুবিধেজনক হয়ে যাচ্ছে। এই সব উপাদানকে লাইব্রেরীতে ঠিকমত রাখাও একটা প্রকাণ্ড সমস্যা। অথচ এগুলোকে অবহেলাও করা যায় না, কারণ কোন পাঠকের কোন মূল্যবান তথ্য কোনখানে পাওয়া যাবে তা আগে থেকে অনুমান করা শক্ত। সেইজন্ম বিভিন্ন বিষয়কে এবং প্রকাশিত রচনাকে বিশেষ পদ্ধতিতে সংক্ষিপ্ত আকারে লাইব্রেরীতে বৈজ্ঞানিক ভাবে সাজিয়ে রাখতে হয়, যাতে অল্প জায়গাতে অনেক উপাদান থাকে এবং অল্প সময়ে ও পরিভ্রমে সেগুলো পাঠকের কাছে পরিবেশন করা যায়। বিজ্ঞান বিষয়ক ও টেকনিক্যাল লাইব্রেরীগুলোতে এই পদ্ধতি সাম্প্রতিককালে ব্যাপক ভাবে অবলম্বন করা হচ্ছে। সর্বাধুনিক তথ্য, সংবাদ এবং তথ্য এই

পদ্ধতিতে লাইব্রেরীতে রাখা যায়। বৈজ্ঞানিক গবেষণায় সর্বাধুনিক
উপায়ের মূল্য অপরিণীত।

বিজ্ঞানের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে এবং গ্রন্থাগার বিজ্ঞানের ব্যাপকতর
গবেষণার ফলে গ্রন্থাগারে উন্নততর বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অবলম্বন করা
হচ্ছে। গবেষণার রীতি যতই ব্যাপক, সংহত এবং তীক্ষ্ণ হচ্ছে, ততই
বইয়ের থেকে অত্যন্ত উপাদানের উপর নজর পড়ছে বেশী। কারণ তাতে
বিষয় সম্পর্কে প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভ করা সম্ভব এবং বিষয়ের সর্বাধিক
অগ্রগতির সঙ্গে গবেষণাকে একই ভালে নিয়ে যাওয়া যায়।

বঙ্গ-সংস্কৃতির এক দশক : কয়েকটি দিক

প্রণবরঞ্জন ঘোষ

“আত্মসংস্কৃতি বাব শিল্পানি, ছন্দোময়ং বা ঐতৈর্যজমান আত্মানং সংস্কৃতে।” [ঐতরেয় ব্রাহ্মণ] “এই শিল্পসমূহ হইতেছে আত্মার সংস্কৃতি এগুলির দ্বারা যজমান (সাধারণ গৃহস্থ) নিজেকে ছন্দোময় করে।” [সংস্কৃতিকী : আচার্য সুনীতি কুমার চট্টোপাধ্যায়]

“সংস্কৃতি জীবনের সঙ্গে জড়িত—সেইজন্য এর চরম রূপ কোনও এক সময়ে চিরকালের জন্য ব'লে দেওয়া যেতে পারে না। জীবনের সঙ্গে সঙ্গে সভ্যতা আর সংস্কৃতিও গতিশীল ব্যাপার।” [তদেব]

সম্প্রতি কয়েকবছর থেকে বিশ শতকের বাঙালী আমরা নানা মহাপুরুষের শতবার্ষিকী পালনে ব্যস্ত। উনিশ শতকের বরনীয় মহাপুরুষদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথ, বিবেকানন্দ, আচার্য প্রফুল্লচন্দ্র, দার্শনিক ব্রজেননাথ এবং শিক্ষাপুরু আশুতোষ—এঁদের বাদ দিলেও আরো অগণিত জ্যোতির্দের ছোট বড় নানা আকারে শতবর্ষ পালিত হয়েছে এবং হ'বে। ভারতের অন্যান্য অঞ্চলেও অনেক জননায়কের আবির্ভাব ঘটেছে, তবু বাংলা-দেশে এঁদের একত্র সমাবেশ সবচেয়ে বেশী। এজন্য সংগতভাবেই আমরা বাঙালীরা গৌরববোধ করতে পারি। আবার সংসারের সর্বত্র সুখঃখ আলোছায়ার মতো এ গৌরবের সঙ্গে অগৌরবও মিশিয়ে আছে। উনিশ শতকের মহাপুরুষদের শতবার্ষিকী পালনের সমারোহের আলোকেই আমাদের যুগের অন্ধকার যেন আরো স্পষ্ট হয়ে দেখা দেয়। আমার পরমশ্রদ্ধেয় জৈনক অধ্যাপক বঙ্কু জিজ্ঞাসা করেছিলেন, বলুন তো আগামী শতাব্দীতে এই শতাব্দীর কয়জনের শতবার্ষিকী উদ্‌যাপিত হ'বে।

জানি, এ প্রশ্নের উত্তর চট করে দেওয়া সম্ভব নয়। কিন্তু এও জানি, জাতি হিসাবে আমরা যদি লুপ্ত না হয়ে যাই, শতবর্ষ পালনের যথার্থ

মূল্যবোধ হারিয়ে না ফেলি, তাইলে আগামী শতকেও এই শতকের মহাপুরুষদের শতবর্ষ জয়ন্তী অমুণ্ডিত হ'বে। তবে, উনিশ শতকের এক একটি ব্যক্তিত্বের বিশালতা আজকের সাধারণীকরণের যুগে আশা করা বাতুলতা। ঐমিকযুগের সর্বোচ্চ সর্বসাধারণের মধ্যে শিক্ষা ও সংস্কৃতির বিস্তার—যার ফলে হয়তো বিশেষ গোষ্ঠীর স্বাতন্ত্র্য স্পষ্ট হ'তে পারে—কিন্তু সংস্কৃতির জগতে ব্যক্তির একনায়কত্ব প্রায় অসম্ভব। বিশ্ব-বিদ্যালয়ের সিনেট হলের স্তম্ভ সমাপ্তির বিশাল রূপটি—এযুগে অপ্রয়োজনীয়বোধে বর্জিত। সংস্কৃতির রূপান্তর মেনে নেওয়া ছাড়া উপায় নেই।

কিন্তু রূপান্তর মাত্রেই বন্দনীয় নয়। বর্তমান বাংলাদেশে নানা কারণে হতাশাবোধ একান্ত স্বাভাবিক। দৈনিকে, সাপ্তাহিকে এ নিয়ে নানা গবেষণা নিত্যই চলেছে। কিন্তু জাতির আত্মা আপন ঋজুকুটিল বহুবিভক্ত পথে যাত্রা করে চলেছে, এও সত্য। সঙ্কট যত ঘনিষে আসে, আত্মজিজ্ঞাসাও তত প্রবল হয়। বিগত একটি দশক জুড়ে শতবর্ষপালনে বাঙালীর যে আগ্রহ ও আন্তরিকতার পরিচয় মেলে, তার দ্বারাই বাঙালী সংস্কৃতির সজীবতা সুপ্রমাণিত। সেই সঙ্গে সাহিত্যে শিল্পে, সঙ্গীতে, মঞ্চে, চলচ্চিত্রে, সাংবাদিকতায়—জীবনছন্দের বহুমুখী বিচিত্রতায় কলকাতার মত এত সজাগ নগরী এ দেশে ক'টি মেলে? হয়তো মিছিলের শহর ব'লেই এ শহর এত প্রাণবন্ত।

জানি, ঠাঁরা বাঙালী জীবনের বেদনাবোধের সঙ্গে পরিচিত তাঁদের চোখে এই দশকের হতাশাটাই বড়ো হয়ে দেখা দেবে। তবু, একথাও তো সত্য যে মহাভিক্ষু শীলভদ্র, কবি চণ্ডীদাস, শ্রীচৈতন্যদেব, রাজা রামমোহন, শ্রীরামকৃষ্ণ—বিবেকানন্দ, রবীন্দ্রনাথের জন্মভূমিতে দুর্ধোগের অন্ধকার এই প্রথম নয়। যদি আমাদেরই মধ্য থেকে ওই সাধক, সাহিত্যিক ও মহামানবদের আবির্ভাব হয়ে থাকে, তবে আমরা সবাই তাঁদের মহত্বের অংশীদার। আমাদের মধ্যে তাঁরা নিহিত সম্ভাবনায় আজও বিরাজিত। হয়তো এই যুগে আমাদেরই কাছাকাছি, একান্ত চোখের সামনেই মহৎ মহত্বের আবির্ভাব ঘটছে—শুধু যে দূরত্বে গেলে মানুষকে আমরা সম্পূর্ণ দেখতে পাই, সে দূরত্ব এখনো দেখা দেয় নি ব'লেই এ যুগের কারও শতবার্ষিকী হ'তে পারে কি না এ নিয়ে আমাদের মনে সংশয় জাগে।

জুলভ আশাবাদে আস্থা রাখা কখনোই বুদ্ধিমানের কর্তব্য নয়। কিন্তু আমাদের অন্তরের সেই ঐশ্বর্যসম্পদ সত্যিই আছে, যার বলে জাতীয় জীবনের সঙ্কট আমরা উত্তীর্ণ হ'তে পারব—এই আশা হারিয়ে ফেলার মতো নৈরাশ্রজনক আর কিছু নেই। নানা অপূর্ণতা সত্ত্বে সচেতন থেকেও তাই এ প্রবন্ধে বিগত এক দশকের বাঙালীর মানস সংস্কৃতির কয়েকটি উজ্জ্বল প্রকাশের দিকেই আমি পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করবো। নেতিবাচক আলোচনার মূল্য আছে, কিন্তু আমাদের লক্ষ্য আরো মহত্তর 'অস্তিত্ব', পৃথিবীর কোন 'না'কেই যা চরম বলে মনে করে না।

বিগত দশকের গোড়ার দিকে, হয়তো আরো বছর খানেক আগে উত্তর কলকাতার একটি পার্কে বঙ্গ-সংস্কৃতি-সম্মেলনের অয়োজন হয়। যারা এই সংস্কৃতি সম্মেলনের আয়োজন করেছিলেন। বিশ্বের সংস্কৃতি ভাঙারে বাঙালীর নিজস্ব দানের বৈশিষ্ট্যের কথাই তাঁদের মনে ছিল। ফলে আগ্রহাকুল দর্শক ও শ্রোতৃবৃন্দের সমাবেশে এই সংস্কৃতি সম্মেলন অচিরেই বিপুল আকারের উৎসবমণ্ডলে পরিণত হয়েছে। প্রত্যেক বৎসর বাংলার বিভিন্ন প্রান্ত থেকে বিচিত্র সংগ্রহের সার্থক উদাহরণে মণ্ডিত এই সম্মেলনটির গোড়ার কয়েকবছরে দর্শক হিসাবে নিয়মিত উপস্থিত থাকতাম। সব শ্রোতারাই যে সমান সংস্কৃতির কদর বোঝেন, এ কথা সত্য না হ'লেও জাতির আত্মপরিচয়ের এই শুভ স্ত্রযোগ এনে দিয়ে যারা এক মহৎ ব্রত উদ্‌যাপন করেছিলেন, তাঁদের কাছে আজকের বাঙালীর স্বর্ণ অপরিশোধনীয়। কেবল কলকাতায় নয়। বিভিন্ন জেলার প্রধান কেন্দ্রস্থলগুলিতে এ ধরনের সংস্কৃতিসম্মেলনের জাতীয় জীবনের স্বরূপ উপলব্ধির সহায়ক হয়ে উঠতে পারে। সরকারী ও বে-সরকারী মিলিত উদ্যোগে সে প্রচেষ্টা যত ত্বরান্বিত হয় ততই মঙ্গল।

শহরে যেমন সংস্কৃতি সম্মেলন, গ্রামে তেমনি মেলা। জাতীয় জীবনে এই মেলাগুলি আমাদের গ্রামজীবনের মিলনকেন্দ্র। গত সাত-আট বছর থেকে নরেন্দ্রপুর রামকৃষ্ণ মিশনের উদ্যোগে অল্পাধিক শ্রীরামকৃষ্ণ-মেলা সচেতন উদ্যোগের ফলে যথার্থ শিক্ষামূলক ভূমিকা গ্রহণ করে এ বিষয়ে চিন্তাশীল ব্যক্তিদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে।

শিক্ষিত বাঙালী সমাজের দৃষ্টি আজ নগরকেন্দ্রিক। কিন্তু বাঙালী জীবনধারার মূল প্রেরণা আজও গ্রামীণ সভ্যতার ধারাবাহী। এটা

ভালো কি মন্দ সে বিষয়ে প্রশ্ন না তুলেই বলা যায়, বিভিন্ন পরিকল্পনার মাধ্যমে গ্রাম ও নগরের আত্যাত্তিক ভেদ বিলুপ্ত করার চেষ্টা প্রশংসনীয় হ'লেও গ্রামজীবনের নিজস্ব ছন্দটুকু বজায় রাখারও প্রয়োজন আছে। শহরের লোকেরা গ্রাম্য মেলার টুকিটাকি বৈঠকখানায় সাজিয়ে রেখে জনদরদী ও লোকসংস্কৃতির পৃষ্ঠপোষক সাজেন। আর গায়ের লোকেরা শহরের নিকৃষ্টতম পোষাক পরিচ্ছদ ও বিলাসিতার অহুকরণ করেন। এ দুটোর কোনটাই সুস্থ জীবনবোধের পরিচায়ক নয়। কুটিরশিল্পের নিজস্ব সৌন্দর্যমহিমা যদি কুটিরবাসীরা না বোঝেন তাহলে শহরে অহুরাগ তাকে বাঁচিয়ে রাখতে পারে না, বরং বিকৃতির পথেই নিয়ে যায়। আজ তাই নকল কুটিরশিল্পে দেশ ছেয়ে গেছে। গ্রামীণ ও নাগরিক সংস্কৃতির সুষ্ঠু সমন্বয়ের প্রশ্নটি আজও যথেষ্ট চিন্তা করে আমরা দেখি নি। এই দ্রুত যন্ত্রযুগের পরিবর্তনশীলতার সমবেই বোধ করি এ বিষয়ে সবচেয়ে বেশী মন দেওয়া প্রয়োজন।

শান্তিপুর, করাসডাঙা, ধনেখালির বস্ত্র শিল্প, কুমুনগরের মৃৎশিল্প, বাঁকুড়ার ঘোড়া, কালীঘাটের পট—এসব স্থানীয় শিল্প সম্বন্ধে স্থানীয় লোকদের মূল্যবোধ এবং অর্থনৈতিক সুযোগসুবিধা বিস্তৃত না হ'লে কেবলমাত্র সংস্কৃতিবিলাসী কিছু স্বদেশী বা বিদেশী রসিকদের দ্বারা এদের অবক্ষয় রোধ করা যাবে না। এ বিষয়ে একটি সার্থক দৃষ্টান্ত মনে পড়ছে—উত্তর কলকাতার রামবাগান বস্ত্রী অঞ্চলের বেতের কাজ প্রসঙ্গে। পাথুরিয়াঘাটা রামকৃষ্ণ মিশন আশ্রম ছাত্রাবাসে কয়েকটি উৎসাহী ছাত্র এই অঞ্চলে জনসেবামূলক কাজের সঙ্কল্প নিয়ে কয়েক বছরের মধ্যে সেখানে স্থানীয় একটি প্রতিষ্ঠান গড়ে তুলেছেন। বর্তমানে আশ্রমটি নরেন্দ্রপুরে চলে এলেও রামবাগানের সেবামূলক কাজ এখনও সমান উৎসাহের সঙ্গেই উদ্‌যাপিত হচ্ছে। এই রামবাগানের অনেক অধিবাসীরাই বংশানুক্রমে শিল্পী। বিশেষ করে বেতের জিনিষ তৈরী চিত্রাঙ্কন, শানাই বাজানো—এসবে এঁদের সহজাত পটুত্ব। কিন্তু স্বাধীনতায় পরে বেতের জিনিষের ক্রেতা পাওয়া দুর্ঘট হ'লো—বিদেশীরা এসব জিনিষের সমাদর করতেন, এদেশের লোকের এসব জিনিষের প্রতি বিশেষ মমতা নেই। সেজন্য সেবাত্রতীদের প্রথম কাজ হ'ল বেতের জিনিষের ক্রেতাগোষ্ঠী তৈরী করা। সে প্রচেষ্টার সুফল এখন রামবাগান-

বাসীদের অনেকেই সানন্দে স্বীকার করেন। আরো অজ্ঞাত দিকেও তাঁদের জীবনযাত্রা অগ্রসর হয়ে চলেছে।

বস্তির উন্নয়ন এসঙ্গে শহরের নতুন নতুন বাড়ীগুলির স্থাপত্যের কথা মনে আসে। দক্ষিণ কলকাতার গাঙ্গুলীবাগানে উদাস্তদের জন্ম ঘে ব্যারাক-ধরনের বাড়ীগুলি তৈরী হয়েছে, তার পরিকল্পনায় বাঙালীর পরিবারজীবন সম্বন্ধে কোন সচেতনতার পরিচয় নেই। মাত্র একখানি ঘরে (অবশ্য এও পাওয়া অশেষ ভাগ্য) কোন ভাবেই কোন সাধারণ বাঙালীপরিবার সকলে মিলে থাকতে পারে না পিতামাতা পুত্র এবং পৌত্রাদিসহ। আর বিভিন্ন প্রতিষ্ঠানে যে আমেরিকান স্থাপত্যের অল্প অল্পকরণে বিশাল সব অট্টালিকা দেখা দিচ্ছে—তারা পৃথিবীর যে কোন দেশের বাড়ীই হ’তে পারে, ভারতবর্ষ বা বাংলাদেশের কোন বাড়ী বলে মনে হয় না। কাঁচের জানালা কি এদেশে খুবই প্রয়োজনীয়? তাও শুধু কাঁচের জানালাই, অল্প কোন বিকল্প ছাড়া! সব বাড়ীই কি সমস্তে দক্ষিণ—বিমুখ ক’রেই তৈরী করতে হ’বে? কৃত্রিম শীতাতপ-নিয়ন্ত্রণ ছাড়া বাড়ীগুলিতে ভগবানের দেওয়া আলোহাওয়া খেলবার প্রয়োজন নেই? বাসযোগ্য গৃহগুলির গঠনভঙ্গিমায় ভারতীয় মনের স্পর্শ আরো বেশী সঞ্চারিত হোক—একথা আজ অনেক বাঙালীরই আন্তরিক আকাঙ্ক্ষা।

গ্রাম ও নগরের যোগস্বত্বরূপে সিনেমা, থিয়েটার এবং যাত্রা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। আজকাল যাত্রা এবং melodrama অনেক শিক্ষিতের কাছে সমার্থক। কিন্তু যাত্রা আবহমান কাল থেকে জনমানসের সঙ্গীতময় প্রকাশরূপে অভিনন্দিত। আধুনিক দৃশ্যপট নিয়ন্ত্রিত নাটকের তুলনায় যাত্রার ভাবধর্মী পরিবেশ রচনা অনেক বেশী মৌলিক। এ কথাটি উপলব্ধি ক’রে রবীন্দ্রনাথ তাঁর নাটক রচনায় কৃত্রিম দৃশ্যপট থেকেবারে বর্জন করেছিলেন।

আজকালকার এদেশের বেশীর ভাগ মানুষ কোনটির বেশী অগ্ররূপী?

কলকাতার আশে পাশে যে কোন গ্রামে গেলেই অনুভব করা যায় যাত্রার সঙ্গে সাধারণ মানুষের নাড়ীর যোগ কত গভীর। ডাবুক বাঙালীর-হৃদয়ের স্বধর্ম থেকেই যাত্রার প্রাণশক্তি আহরিত। ইয়োরোপ—আমেরিকায় অপেরাজাতীয় নাট্যাভিনয়ের যে সমাদর আজকের দিনেও রয়েছে, তার তুলনায় যাত্রার সমাদর এদেশে কম। তার কারণ যাত্রার প্রয়োজনীয় আধুনিকীকরণ ঘটে নি। বার্ণার্ড শ'র Pygmalion নাটকের গীতিময় রূপ 'My Fair Lady' তো এখন বিশ্ব-সমাদৃত। বাংলা সাহিত্যে এ বিষয়ে কিছু প্রচেষ্টা ছিল অবনীন্দ্রনাথের। কিন্তু তাঁর 'যাত্রা'গুলি বেশীর ভাগই খেয়ালরসের রচনা। শান্তিনিকেতনে ছাত্রাবস্থায় ত্রীপ্রমথনাথ বিশী যাত্রা লিখে রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টি আকর্ষণ করে-ছিলেন। কিন্তু এ দিক থেকে উল্লেখযোগ্য সাহিত্যিক প্রচেষ্টা আর তেমন হয় নি বলেই যাত্রা আজও পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুতেই সীমাবদ্ধ।

তাই আমার মনে হয়, আধুনিক কবি ও সাহিত্যিকেরা যদি যাত্রার গণসংযোগের দিকটি ভেবে এর সংস্কার সাধনে ব্রতী হ'ন তাহলে আমাদের জাতীয় হৃদয়বন্ধন আরো সুদৃঢ় হয়। স্বদেশীযুগে মুকুন্দ দাস যা করেছিলেন, এ যুগে তার চেয়ে আরো সাহিত্য সচেতনতার সঙ্গে এ ব্রত উদযাপন করতে হবে। কিছুকাল আগে যে 'যাত্রা'-উৎসব উত্তর কলকাতার রবীন্দ্রকাননে অনুষ্ঠিত হয়ে গেছে তা গ্রাম-নগর-নির্বিশেষে বাঙালীর যাত্রাপ্রীতির উদাহরণ।

সিনেমা অবশ্য এ যুগের সবচেয়ে মোহময় শিল্প। কলকাতা শহরে থিয়েটার কিছুসংখ্যক থাকলেও চলচ্চিত্রের পাল্লা দেওয়া তার পক্ষে সম্ভব নয়। কিন্তু ভালো থিয়েটার চলচ্চিত্রকে পরিশুদ্ধ করে। কলকাতার রঙ্গমঞ্চ, আমেরিকার ব্রডওয়ে বা লণ্ডনের থিয়েটারগুলি তার প্রমাণ।

কিছুকাল আগেও আমরা চলচ্চিত্রকে 'বই' বলতাম, কারণ এর সাহিত্যরসের দিকটিই তখন বড়ো করে দেখেছি। সত্যজিৎ রায়ের যুগ থেকে 'ছবি'র প্রাধান্য। বাংলা ভাষা বিশ্বের চলচ্চিত্র শিল্প গীতিকবিতার

অমর্যবন এনে দিয়েছেন সত্যজিৎ রায়। তাঁর আয়ত চোখের দৃষ্টিতে জীবনসৌন্দর্যের এক নতুন মহল খুলে গেছে আমাদের সামনে।

বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাহিনী এবং সত্যজিৎ রায়ের চিত্ররূপ— জগতে এমন মণিকাঞ্চনসংযোগ ক’টাই বা ঘটে? অথচ গত একদশকের মধ্যে সেই পরমার্শ্ব ত্রয়ী কাহিনীর মাধ্যমে বারংবার রসরূপের এক চিরন্তন সত্য আমাদের সামনে উদ্ঘাটিত করেছে। তা ছাড়াও সত্যজিৎ রায়ের আরো কত শিল্পসৃষ্টিই প্রতি বৎসর আমাদের আগ্রহাকুল দৃষ্টির অনিবার্য আকর্ষণ।

‘পথের পাচালী’-র বিমুক্ত বিশ্বয়ে তখন মন ভরপুর। একদিন এক গ্রামবাসিনীর কাছে এ প্রশ্ন করতেই তিনি বলে উঠলেন, ‘ও আর কি দেখব বাছা, ও কাহিনী আমাদের ঘরে ঘরে।’ ‘পথের পাচালী’ তাঁকে মুগ্ধ করে নি। এতে অবাক হওয়ার কিছু নেই। যে সব কারণে ‘পথের পাচালী’ আমাদের নাড়া দিয়েছিল, তার একটি বড়ো দিক গ্রামবাঙলার প্রতি আমাদের নাগরিক জীবনের মমত্ববোধ। অপূর স্বপ্নময় দৃষ্টি ‘পথের পাচালী’র পরিচালকের দৃষ্টিতে, অভিনেতা বালকটির চোখে সে সৌন্দর্য-চেতনার আভাস ছিল না। তাই ‘পথের পাচালী’র প্রকৃতি সৌন্দর্য ছাপিয়ে বাংলার দারিদ্র্যদীর্ণ রূপটিই প্রাধান্য পেয়েছে এই চিত্রকাব্যে। অথচ বিভূতিভূষণের আবিষ্ট প্রকৃতি-চেতনার দারিদ্র্য একটি তথ্য মাত্র, বক্তব্য নয়। তবু, জীবন ও প্রকৃতির যে প্রতীকধর্মী অন্তরঙ্গতা সত্যজিৎ রায় সৃষ্টি করেছিলেন, সেখানে তাঁর অনন্ততা অবশ্য স্বীকার্য।

কিন্তু প্রতীকধর্মিতাই কোন চলচ্চিত্রের একমাত্র সার্থকতা নয়। জীবনের সমতলে যে সমগ্রের সন্ধান তাঁর ‘মহানগরে’ দেখা দিয়েছে, তার নিরলঙ্কার ঋজু প্রকাশভঙ্গিও শিল্পকৃতিত্বের সার্থক উদাহরণ। ‘চাকরতা’য় তাঁর শিল্পদৃষ্টি যতটা নয়নহারী, কাহিনীবিভাগে রসরূচির উৎকর্ষ ততখানি নয়। জানি, এ সব বিষয়ে তীব্র মতভেদের আশঙ্কা। তবু, সৃষ্টির মহিমা আছে বলেই সত্যজিৎ রায়ের রচনা আমাদের এতখানি আন্দোলিত করে।

এক্ষেত্রে একটি প্রশ্ন অনেক সময়েই মনে দেখা দেয়, চলচ্চিত্র কি কেবলই চিত্র? ওর অন্তর্কাহিনীতে আছে নাট্যকলার ইতিহাস। তাই কাহিনীবিভাগের নৈপুণ্যও চলচ্চিত্রে একেবারে উপেক্ষণীয় নয়।

সত্যজিৎ রায়ের ‘ছবি’-তে চিত্রসৌন্দর্য অনেক সময় জীবনের জটিলতাকে উপেক্ষা করে যায় বা অতিরিক্ত প্রতীকধর্মী হতে গিয়ে কাহিনীকে বিপর্যস্ত করে। ঠিক তাঁর পর্যায়ের মহৎ শিল্পী এদেশের চিত্রজগতে আর কেউ তুলনামূলক বিচারের সুযোগে তাঁর ‘ছবি’-র উৎকর্ষ আরো বাড়ত—এই আমার ধারণা।

চিত্রজগতের মতোই সংবাদ জগতেও বাংলাদেশের নেতৃত্ব অবিসংবাদিত। সাহিত্য ও সাংবাদিকতায় বাংলাদেশে খুব বেশী পার্থক্য কোন দিনই নেই, যদিচ সাংবাদিকতার পক্ষে সেটি সুখকর বা শুভঙ্কর কি না বলা কঠিন। তবে গত দুশো বছরের বাংলাসাহিত্য যে অনেক পরিণামেই সাংবাদিকেরা অনেকেই আজও আগে সাহিত্যিক, পরে সাংবাদিক।

সংবাদপত্রের সঙ্গে স্বাধীনতা সংগ্রামের অঙ্গাদী সম্বন্ধের কথা কে না জানেন! স্বাধীনতা পরবর্তী যুগেও চিন্তা ও কর্মের স্বাধীনতার জ্ঞাত এ সংগ্রাম চলেছে সমানতালে। অনেক সময় নানা সাময়িক সিদ্ধান্তে জটিল থাকলেও অধিকাংশ বাংলা সংবাদপত্রের নির্ভীক সত্যভাষণের প্রয়াস বাংলার বুদ্ধিজীবী সমাজের গৌরবোজ্জ্বল ঐতিহ্য। স্বাধীনতার রাজনৈতিক অর্থ যাই হোক সামাজিক, অর্থনৈতিক এমন কি সময় সময় আদর্শগত দিক থেকেও পরাধীনতার সম্ভাবনা এদেশে এখনো বর্তমান। তাই সাংবাদিকের কলমের কাছে আমাদের সৈনিকের চেয়ে অনেক বেশী প্রত্যাশা। অত্যাঘ্র অবিচারে স্বার্থে লোভে পঙ্কিল সমাজের বিরুদ্ধে এই সংগ্রামব্রতী সাংবাদিকদের মধ্যে আজকের দিনে যিনি সবচেয়ে আমাদের শ্রদ্ধা ও প্রীতিভাজন তিনি যুগান্তর পত্রিকার ‘নেপথ্য দর্শনে’র লেখক ‘শ্রী নিরপেক্ষ’—অমিতাভ চৌধুরী।

শ্রী নিরপেক্ষ তাঁর সাংবাদিক জীবনে কত জনের চোখের জল মুছিয়েছেন, কত অজ্ঞায়ের নির্মম নিরসন ঘটিয়েছেন, অথবা ভারত বা পশ্চিম বঙ্গ-সরকারের কত অর্থনৈতিক সুবিধা করে দিয়েছেন, সে সব বিচারের প্রয়োজনীয় তথ্য আমার কাছে নেই। কিন্তু অসংখ্য মানুষের মধ্যে লম্বা ও স্বাভাবিকের সঙ্গে যে জ্ঞানের লড়াই তিনি করেছিলেন, যে

লড়াইয়ের তুলনা এদেশে জীবনের অগ্ন্যস্ত্র কেন্দ্রে বিরলতম উদাহরণ-
মাত্র। সেই সংগ্রামের কথা মনে রেখেই তাঁর ‘ম্যাগসেনে’ পুরস্কার-
প্রাপ্তির গৌরব আমার কাছে বড় মনে হয় না। কোন পুরস্কারের
সাধ্য নয় এই সত্যনিষ্ঠা ও সংগ্রামী সাহসিকতার যোগ্যমূল্য নিরূপণ।
করে। হয়তো সাংবাদিক জীবনই শ্রীনিবপেক্ষর একমাত্র ব্রত, কিন্তু
আমি মনে করি বাংলাদেশ তথা ভারতবর্ষই তাঁর ব্রত হওয়া প্রয়োজন
শুধু সাংবাদিকতায় নয়, প্রয়োজনমত জীবনের সর্বক্ষেত্রে। আর ভারতবর্ষ
ছাড়া অত্র এই সাংবাদিকের কর্মভূমি হতে পারে না—কারণ, বৈশ্ব-
মনোবৃত্তিময় আজকের ভারতবর্ষে যথার্থ ক্ষত্রিয়েরা কত বিরল, সে কথা
আমরা সবাই জানি।

‘নেপথ্য দর্শন’ লেখার পিছনের সাংবাদিকের তথ্যনিষ্ঠা এবং জাত-
সাহিত্যিকের অহুভূতিরূপায়ণ—এ দুয়ের দুর্লভ সমন্বয় ঘটেছে।
সাম্প্রতিক বাংলাসাহিত্যের উল্লেখযোগ্যতম রচনাবলীর উদাহরণের
মধ্যে ‘শ্রীনিবপেক্ষ’র অনেক রচনাই সমগ্র জাতির কৃতজ্ঞতাভাজন।

✽

আরো কত কথাই এ প্রসঙ্গে মনে পড়ছে। কিন্তু সময়ান্তরের
অপেক্ষায় থাকাই ভালো। খুব কাছে থেকে আর একজন বঙ্গ সংস্কৃতি
শ্রেষ্ঠ উদাহরণস্বরূপ ব্যক্তিকে দেখবার সৌভাগ্য এবং হারাবার বেদনা—
হুইই পেয়েছি।। বাংলা সাহিত্যের বিপুল ঐতিহ্যের পটভূমিকে তিনি
বাঙালী ও বিশ্বের পাঠকের সামনে উদ্ঘাটিত করেছিলেন। বিগত নয়
বৎসর ধরে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের আধুনিক ভারতীয় ভাষা বিভাগের
প্রধান অধ্যাপক ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত তাঁর নিরভিমান নির্মল মহত্বের
আলোয় দেশবাসীকে যেমন মুগ্ধ করেছেন, তেমনি তাঁর অক্লান্ত গবেষণায়
উপনিষদ, বৌদ্ধবুগ, তন্ত্র, বৈষ্ণবসাধনা—এসব কিছুর পটভূমিতে বাঙালীর
মানসগঠনের উপাদানরাশি সংগ্রহ করে চলেছিলেন। সে সংগ্রহশালা
অসমাপ্ত রেখেই তাঁর অকালপ্রয়াণ ঘটেছে। কিন্তু মৃত্যু উপলক্ষ্যমাত্র,
তাঁর জীবনসাধনায় বর্তমান বাংলাসাহিত্য ও সংস্কৃতির সঙ্গে আমাদের
সুচিরাগত ঐতিহ্যের সার্থক সংযোগ স্পষ্টপ্রতিষ্ঠিত।

বঙ্গসংস্কৃতির এই সামগ্রিক পরিচয় লাভের প্রােষ্ঠাই গত দশবৎসরের উল্লেখযোগ্য সাংস্কৃতিক কীর্তি । উত্তরহরীদেব সাধনায় সে সংস্কৃতিগত মনন সাধনার পরিপূর্ণতা লাভ শুধু আমাদের প্রার্থনাই নয়, অবশ্য পালনীয় কর্তব্য ।

সম্প্রতি ঢাকার বাঙালি একাডেমী বর্তুক পূর্ব পাবিস্তানী বাংলাৰ আদৰ্শ অভিধানের প্রথম খণ্ড অর্থাৎ পূর্ব বাংলার গ্রাম্য শব্দকোষ প্রকাশিত হইয়াছে। ইহা বঙ্গভাষা-ভাষী বাঙালি মাত্রেই পরম আনন্দের ও গৌরবের বিষয়। ছয় সাত বছরের চেষ্টায় প্রায় পাঁচশত সংগ্রাহকের সাহায্যে বিভিন্ন জিলা হইতে বহু অর্থবায়ে এই কোষের শব্দ সংগৃহীত হইয়াছে। প্রসিদ্ধ ভাষাতত্ত্ববিদ ডক্টর মুহম্মদ শহীদুল্লাহ এই গ্রন্থের প্রধান সম্পাদক।

সমগ্র বাংলাদেশের গ্রাম্য শব্দ লইয়া এইরূপ একখানি অভিধান সংকলনের প্রয়োজনীয়তা উশলক্কি করিয়া বাঙালী দীর্ঘকাল যাবৎ উপকরণ সংগ্রহের কাজে ব্যাপ্ত আছেন। অবশ্য সুপরিষ্কৃত নিয়ম অনুসারে কার্য পরিচালিত হয় নাট—এক একজনে নিজের খেয়ালমত এক এক অঞ্চলের শব্দ সংগ্রহ করিয়াছেন এবং পরিচিত অপরিচিত বিভিন্ন পত্রিকায় এই সমস্ত সংগ্রহ প্রকাশিত হইয়াছে। তবে মোটের উপর, সংগৃহীত উপকরণ উপেক্ষণীয় নয়। পূর্ণাঙ্গ বাংলা গ্রাম্য শব্দকোষ প্রণয়নের কাজে এগুলি যথেষ্ট উপযোগী হইবে। ভাল হউক মন্দ হউক কোষসম্পাদনের সময় ইহাদের কথা বিস্মৃত হওয়া সম্ভব হইবে না। অথচ কার্যতঃ ইহাদের সহিত আমাদের পরিচয় সামান্য। এ সম্পর্কে এ-পর্যন্ত বিক্ষিপ্ত ভাবে যে কাজ করা হইয়াছে তাহার পরিচয় দেওয়ার উদ্দেশ্যে এই প্রবন্ধেব অবতারণা। এই পরিচয়ে সমস্ত সংবাদ সংগ্রহ করা সম্ভব হইয়াছে এমন দাবি করা চলে না। ইহা দিগদর্শন মাত্র মনে করিতে হইবে। অনিচ্ছাকৃত অমূল্যখের ক্রটি মার্জনীয়।

গ্রাম্য শব্দকোষ সংকলনের উপযোগিতা লইয়া আলোচনা উনবিংশ শতাব্দীর শেষের দিক বা তাহার পূর্ব হইতেই আরম্ভ হয়। বিক্ষিপ্ত-ভাবে শব্দ সংগ্রহের চেষ্টা তাহারও পূর্ববর্তী। ১৮৯৫ সালের জুন মাসে ‘দাসী’ পত্রিকায় রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় মহাশয় ‘প্রাদেশিক কথিত

বাঙ্গলা' শীর্ষক প্রবন্ধে গ্রাম্য শব্দের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করেন এবং ইহার একখানি অভিধান প্রস্তুত করার আবশ্যকতা উল্লেখ করেন। প্রবন্ধটি 'কল্যাণী' পত্রিকাব গত আষাঢ় সংখ্যায় পুনর্মুদ্রিত হইয়াছে। ১৩১৫ সালে 'জাহ্নবী' পত্রিকার আষাঢ় সংখ্যায় ত্রীচিন্তামুখ সাহাচল মহাশয় 'বঙ্গভাষার প্রাচীনত্ব ও প্রাদেশিকত্ব' প্রবন্ধে পুর্বাতন বাংলা গ্রন্থে গ্রাম্য শব্দ ব্যবহারের নিদর্শনের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেন এবং গ্রাম্যশব্দ সম্পর্কে জ্ঞানলাভের প্রয়োজন নির্দেশ করেন। এই প্রসঙ্গে লেখক 'প্রাদেশিক শব্দ সন্ধান' নামক তাঁহার আর একটি প্রবন্ধেও উল্লেখ করিয়াছেন। জাহ্নবী পত্রিকাব ১৩১৫ সালের পৌষ সংখ্যায় সাহাচল মহাশয় বঙ্গনীকান্ত বিজ্ঞাবিনোদ সংকলিত বঙ্গীয় শব্দসিদ্ধি নামক অভিধান গ্রন্থের সমালোচনা উপলক্ষ্যে বাংলা গ্রাম্যশব্দকোষ সম্পর্কে বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের কৃত কার্যের উল্লেখ করিয়াছেন। ইহা হইতে জানা যায় ১৩১০ বঙ্গাব্দে পরিষদের এক সভায় রাজকুমার মুখোপাধ্যায়ের গ্রাম্য শব্দকোষ ও অমূল্যচরণ বিজ্ঞাভূষণের অপভ্রংশ শব্দ তালিকা প্রদর্শিত হয়। পরিষদের শব্দসমিতি স্থির করেন—অত্যাশ্রয় প্রাদেশিক শব্দের তালিকা আসিলে এসম্বন্ধে আলোচনা হইবে। মনে হয়, ১৩১৫ সাল পর্যন্ত বিশেষ কোনও কাজ হয় নাই। কবে কি উদ্দেশ্যে পরিষদ এই শব্দসমিতি গঠন করেন তাহার সন্ধান পাই নাই। ১৩২০ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত 'সাহিত্য পরিষৎপঞ্জিকা ও বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের ঊনবিংশ সাংবৎসরিক কার্য বিবরণী' পুস্তকের ১২৩ পৃষ্ঠায় [মনে হয় ১৩১৯ বঙ্গাব্দের] শব্দসমিতির সভাগণের নাম আছে। সমিতির সভাপতি ছিলেন গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায় এবং সম্পাদক হেমচন্দ্র দাস-গুপ্ত। সভাগণের মধ্যে উল্লেখ যোগ্য রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী, হীরেন্দ্রনাথ দত্ত, সত্যীশচন্দ্র বিজ্ঞাভূষণ, শরৎচন্দ্র শাস্ত্রী, নগেন্দ্রনাথ বসু প্রভৃতি। এই সমিতির কোন কার্যের উল্লেখ কার্যবিবরণের মধ্যে নাই। কতদিন পর্যন্ত এই সমিতি চলিয়াছিল জানি না। তবে ১৩২৪ সালে বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ নানা স্থানে বিক্ষিপ্ত উপকরণ অবলম্বনে একখানি কোয়গ্রন্থ সংকলনের উদ্দেশ্যে নতুন করিয়া গ্রাম্য শব্দকোষ সমিতি গঠন করিয়াছিলেন। দুই তিন বৎসর এই সমিতির অস্তিত্ব ছিল বটে কিন্তু কাজ বিশেষ অগ্রসর হয় নাই।

পরিষদের সংকল্পিত গ্রাম্য শব্দকোষ সংকলনের ভার এ বিষয়ে উৎসাহী কর্মী পণ্ডিত রাজকুমার কাব্যভূষণের উপর অর্পিত হইয়াছিল বলিয়া কাব্য-

ভূষণ মহাশয় সাহিত্যপরিষৎ পত্রিকায় (১৩১৪ সনে ৪র্থ সংখ্যা পৃঃ ১৯৪) প্রকাশিত এক প্রবন্ধে উল্লেখ করিয়াছেন। এই রাজকুমার কাব্যভূষণ বোধ হয় বেদস্মৃতিতীর্থ উপাধিতেও ভূষিত ছিলেন। তিনিই চিত্তগুপ্ত সান্তাল মহাশয়ের পূর্বোল্লিখিত প্রবন্ধে রাজকুমার যুগোপাধ্যায় নামে অভিহিত হইয়া থাকিতে পারেন। প্রাচীন পণ্ডিতসমাজে এইরূপ পদবী ও উপাধির বিভ্রাট নূতন নয়।

১৩১৭ সালের সাহিত্যপরিষৎ পত্রিকায় প্রকাশিত বঙ্গীয় গ্রাম্যভাষাতত্ত্ব প্রবন্ধে [হুগলি কৈকাল্য চতুষ্পাঠীর অধ্যাপক] রাজকুমার বেদস্মৃতিতীর্থ মহাশয় বলিয়াছেন যে তিনি দশ বৎসরকাল গ্রাম্য শব্দকোষ রচনায় ব্যাপৃত থাকিয়া কোষের কাঠাম সৃষ্টি প্রায় শেষ করিয়াছেন। বিশিষ্ট বিশিষ্ট ব্যক্তিবর্গের সাহায্যে তিনি খুলনা, যশোহর, নদীয়া, বীরভূম, শ্রীহট্ট, রংপুর, মেদিনীপুর, জলপাইগুড়ি, চট্টগ্রাম, পাবনা ও ঢাকা জেলার শব্দ সংগ্রহ করিয়াছিলেন। সংগ্রাহকদিগের মধ্যে নদীয়ার যতীন্দ্রনাথ বাগচী, বীরভূমের শিবরতন মিত্র, শ্রীহট্টের অচ্যুতচরণ চৌধুরী, রংপুরের স্বরেন্দ্রচন্দ্র রায় চৌধুরী, মেদিনীপুরের হেমেন্দ্রচন্দ্র বসু, চট্টগ্রামের আবদুল করিম মহাশয়ের নাম উল্লেখযোগ্য। রংপুর ও পাবনা জেলার সংগ্রহ পরিষৎপত্রিকায় প্রকাশিত হইয়াছিল।

এই ব্যাপারে আর একজন উৎসাহী কর্মী ছিলেন সতীশচন্দ্র ঘোষ মহাশয়। ইনি পার্বত্য চট্টগ্রামের রাজমাটি গভর্নমেন্ট হাইস্কুলের শিক্ষক ছিলেন। ইনি কতকগুলি শব্দ পুস্তিকাকারে লিখে মুদ্রিত করিয়া স্থানীয় বৈশিষ্ট্য নির্দেশের উদ্দেশ্যে বিভিন্ন জেলার লোকের নিকট পাঠাইয়াছিলেন। সম্ভবত ইহাদ্বয় সংগৃহীত বরিশাল জেলার গ্রাম্য শব্দ সংগ্রহ ও চাকমাদিগের ভাষাতত্ত্ব পরিষৎ পত্রিকায় (৯ ও ১৩ বর্ষ) প্রকাশিত হইয়াছিল।

রবীন্দ্রনাথেরও এ বিষয়ে যথেষ্ট আগ্রহ ছিল। পরিষৎ পত্রিকায় প্রকাশিত তাঁহার বাঙলা কৃৎ ও তদ্বিত প্রত্যয় প্রবন্ধে অনেক গ্রাম্য শব্দ উদ্ধৃত হইয়াছে। বিশ্বভারতীর অধ্যাপক হরিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় ১৮৪৯ সালের জ্যৈষ্ঠ মাসের প্রবাসীতে রবীন্দ্রনাথের স্মৃতিরক্ষার উদ্দেশ্যে কবিবরের অন্তিম অভিলাষ অমুঘায়ী একখানি গ্রাম্য শব্দকোষ প্রণয়নের প্রস্তাব করিয়াছিলেন।

নিতান্ত পরিতাপের বিষয় এই যে বাংলার গ্রাম্য শব্দকোষ প্রণয়নের ইচ্ছা ও প্রয়াস এখনও সম্পূর্ণ সাফল্যমণ্ডিত হয় নাই। তবে অনেকদিন হইতেই গ্রাম্য শব্দের বৈচিত্র্য স্রবীসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছে—দেশের বিভিন্ন

অংশের শব্দ সংগৃহীত ও বিশেষভাবে আলোচিত হইয়াছে। ইহার আভাস পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে। এখানে এই সংগ্রহ ও আলোচনার পরিচয় দেওয়া যাইতেছে। প্রায় দেড় শত বৎসর পূর্ব হইতে এই কার্যের সূচনা হয়। ১২৩০ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘কলিকাতা কমলালয়’ গ্রন্থে তৎকালে কলিকাতা অঞ্চলে প্রচলিত অসংস্কৃত গ্রাম্য শব্দের একটি তালিকা দেওয়া হইয়াছে। ১৮৭৪ খৃষ্টাব্দে লেউয়িন (Lewin) সাহেব চট্টগ্রামেব পার্বত্য অঞ্চলের গ্রাম্য শব্দ সংকলন করিয়া প্রকাশ করেন। তাঁহার রচিত পুস্তকের নাম Hill Tracts of Chittagong and the dwellers therein with comparative vocabularies of the hill dialects. ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দে জে. ডি. অ্যান্ডারসন (J. D. Anderson) সাহেব পার্বত্য ত্রিপুরার গ্রাম্য শব্দ সংকলন করিয়া A short list of words of the Hill Tippera Language পুস্তক প্রকাশ করেন। ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানসাগর মহাশয় কর্তৃক সংগৃহীত এক শব্দকোষ পরিষৎ পত্রিকার অষ্টম বর্ষে প্রকাশিত হয়। বিজ্ঞানসাগর মহাশয়ের সংগ্রহ ছাড়া পরিষৎপত্রিকায় এযাবৎ নিম্ন নির্দিষ্ট অঞ্চলগুলির শব্দ সংগ্রহ প্রকাশিত হইয়াছে :—বরিশাল (৯ম বর্ষ), ময়মনসিংহ (১২শ, ১৯শ বর্ষ), রংপুর (১২শ বর্ষ), মালদহ (১৪শ ও ১৮ শ বর্ষ), পাবনা (১৪শ বর্ষ), যশোহর (১৫শ বর্ষ), ঢাকা (১৬শ বর্ষ), নদীয়া ও চক্ৰিশ পবগণা (১৬শ, ১৯শ ও ২১শ বর্ষ), মানভূম (২১শ বর্ষ), মুরসিদাবাদ (২০শ, ৩৩শ ও ৩৪শ বর্ষ), বীরভূম (৩৪শ বর্ষ), কুচবিহার (১৫শ, ১৮শ বর্ষ), ত্রিহট্ট (৩৭শ বর্ষ), ব্রহ্মপুত্রোপত্যকা (১৯শ বর্ষ), দক্ষিণ বঙ্গ (৫০ বর্ষ), খুলনা (৬৪তম বর্ষ)। পরিষৎপত্রিকার ১৯শ বর্ষেব তৃতীয় সংখ্যা প্রাদেশিক শব্দ সংগ্রহ সংখ্যা নামে প্রচারিত হইয়াছিল। ইহাতে চারিটি অঞ্চলের গ্রাম্য শব্দসংগ্রহ প্রকাশিত হইয়াছিল।

গ্রাম্য শব্দ সংকলন ও প্রকাশের কার্যে পরিষৎ হস্তক্ষেপ করার পরেও বিক্ষিপ্তভাবে নানাস্থান হইতে গ্রাম্য শব্দসংগ্রহ প্রকাশিত হইয়াছে। ইহাদের মধ্যে ‘মেমররস্ অব দি এমিয়াটিক সোসাইটি অব বেঙ্গল’এর সপ্তম খণ্ডে ১৯২৩ সালে প্রকাশিত পার্জিটর সাহেবের শব্দসংকলন ও ১৩৩৪ বঙ্গাব্দে কুমিল্লা ডিক্টোরিয়া কলেজের কর্তৃপক্ষ প্রকাশিত গৌরচন্দ্র গোপরচিত ‘ত্রিপুরা জিলার কথ্যভাষা’ উল্লেখযোগ্য। বিভিন্ন পত্রিকায় প্রকাশিত গ্রাম্য শব্দের

আলোচনা ও সংগ্রহের মধ্যে রাখালরাজ রায়ের মানভূম জেলার গ্রাম্যভাষা (ভারতবর্ষ, চৈত্র ১৩২১, পৃ: ৬৯২-৪), প্রসন্ননাথ রায়ের মুর্শিদাবাদের ভাষাতত্ত্ব সমালোচনা (ভারতবর্ষ, শ্রাবণ ১৩২২, পৃ: ৩২০, বঙ্গীয় সাহিত্য সম্মিলনের সম্পূর্ণ বিবরণী, সন ১৩১৪ সাল, কাশিমবাজার, পৃ: ৫৮০—৭১৬/০), প্রকাশ চন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের বাঁকুড়ার কথোপকথনের বাঙ্গালা (সুপ্রভাত, চৈত্র ১৩১৮, পৃ: ৩৯১—৪), নগেন্দ্রনাথ গুহরায়ের নোয়াখালীর ভাষাবৈচিত্র্য (বিজয়া, মাঘ ১৩২০, পৃ: ৪০৮—১৫ [এই সম্বন্ধে আলোচনা] শ্রাবণ ১৩২১, পৃ: ১১০২), শচীন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়ের যশোহরের গ্রাম্য শব্দ (পঞ্চপুষ্প, ফাল্গুন ১৩৩৮), অক্ষয়কুমার কয়ালের হিজলীর উপভাষা (প্রবাসী, অগ্রহায়ণ ১৩৫২, পৌষ ১৩৬০, মাঘ ১৩৬১), চন্দ্রকিশোর তরফদারের পূর্ব ময়মনসিংহের ভাষা (বঙ্গীয় সাহিত্য সম্মিলন, চতুর্থ অধিবেশন, কার্যবিবরণ, ১৩১৮, পৃ: ১৭২—৮৪), যতীমোহন চৌধুরীর ‘রঙ্গপুর ভাষার ব্যাকরণ’ (রঙ্গপুর সাহিত্য পরিষৎ-পত্রিকা, ১৩২৫, পৃ: ২০—৩১) প্রভৃতির নাম করা যাইতে পারে। সম্ভ্রুতি ‘দেশ’ পত্রিকায় কিছু কিছু গ্রাম্য শব্দ অর্থসহ প্রকাশিত হইতেছে। কিছুদিন পূর্বে ঢাকার বাঙলা একাডেমী গ্রীষ্মের ভাষা সম্পর্কে অধ্যাপক শ্রীশিবপ্রসন্ন লাহিড়ী লিখিত ‘সিলেটী ভাষাতত্ত্বের ভূমিকা’ নামক গ্রন্থ প্রকাশ করিয়াছেন। কোন কোন জেলার ভাষার বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ ইংরেজি ভাষায়ও প্রকাশিত হইতেছে। নোয়াখালির ভাষা সম্বন্ধে শ্রীগোপাল হালদারের বিস্তৃত আলোচনা (Journal of the Department of Letters, ১৯ ও ২৩ খণ্ড) এই প্রসঙ্গে পথপ্রদর্শক। ইন্ডিয়ান লিঙ্গুইস্টিক্‌স্ পত্রিকায় ১৯৩৯ সালে কৃষ্ণপদ গোস্বামী ময়মনসিংহের ও শম্ভু চন্দ্র চৌধুরী রংপুরের ভাষা সম্বন্ধে আলোচনা করিয়াছেন। শ্রীঅনিমেয়কান্ত পালের ঢাকার নারায়ণগঞ্জ অঞ্চলের ভাষার ধনিতত্ত্বগত বিশ্লেষণ এসিয়াটিক সোসাইটির পত্রিকায় প্রকাশিত হইতেছে। এই সমস্ত আলোচনায় প্রসঙ্গক্রমে উল্লিখিত শব্দসমূহ কোষের পক্ষে বিশেষ উপযোগী সন্দেহ নাই। এই সমস্ত প্রবন্ধ নিবন্ধে বিক্ষিপ্ত শব্দগুলি একত্র সংগৃহীত ও বর্ণানুক্রমে সজ্জিত হইলে অবশ্যই কোষের কার্য্যম প্রস্তুত হইতে পারে।

উপরের বিবরণ অনুধাবন করিলে দেখা যাইবে অনেক ক্ষেত্রে একই অঞ্চলের ভাষা লইয়া একাধিক ব্যক্তি আলোচনা করিয়াছেন। এক জনের আলোচনা আর একজনের আলোচনার পরিপূরকরূপে পরিকল্পিত হয় নাই। আলোচনাগুলির মধ্যে প্রায়ই পরস্পরের কোনও যোগাযোগ নাই। অজ্ঞাত-

সারে একই কথা দুই জনে বলিয়াছেন। স্বল্প দৃষ্টিতে বিচার করিলে ইহাদের মধ্যে অনেক ত্রুটি ধরা পড়িবে। তবে ইহাদের ভিতর গ্রহণযোগ্য কিছুই নাই এমন কথাও বলা চলে না। আজ ধীরভাবে পর্যালোচনা করিয়া ইহাদের ভাল অংশ বাহিয়া বাহির করিতে হইবে—ইহাদের অভাব পূরণ করিতে হইবে—ইহাদের উপর ভিত্তি করিয়া গ্রাম্য শব্দকোষ সম্পাদনের কাজে মনে প্রাণে অগ্রসর হইতে হইবে। দুঃখের বিষয়, আজ বাংলার সুধীবৃন্দের এদিকে তেমন দৃষ্টি নাই। আজ অর্থের অভাব নাই—স্বযোগের অভাব নাই—গুণগ্রাহী পণ্ডিত সমাজের অভাব নাই। বাংলার যে কোনও বিশ্ববিদ্যালয় অনায়াসে এই কাজের ভার গ্রহণ কবিত্তে পারেন। বিশ্ববিদ্যালয়ে লোকসাহিত্য চর্চায় ব্যবস্থা হইয়াছে—সঙ্গে সঙ্গে লোকসাহিত্য ও তাহাব প্রাণ লৌকিক শব্দ সংকলনের ব্যবস্থা হওয়া বাঞ্ছনীয়। এ বিষয়ে পূর্বসূরিগণের কার্য প্রধান অবলম্বন হইবে। তাঁহাদের প্রারম্ভ কার্য সুসম্পন্ন করার দায়িত্ব অস্বীকার করিলে চলিবে না। অবিলম্বে কর্ণের ভার গ্রহণ করিতে হইবে।

বীরের স্বর্গলাভ

দীনেশচন্দ্র সরকার

প্রাচীন ও মধ্যযুগে ভারতবাসীর বিশ্বাস ছিল, রণক্ষেত্রে সম্মুখযুদ্ধে কাহারও মৃত্যু হইলে সে অবিলম্বে স্বর্গলাভ করে। এই প্রসঙ্গে যুদ্ধক্ষেত্রে হইতে পলাতক যোদ্ধার পারলৌকিক দুর্গতির কথাও কেহ কেহ উল্লেখ করিয়াছেন। মনুস্মৃতিতে (৭।২৪-২৫) বলা হইয়াছে, “যে-যোদ্ধা ভীত হইয়া রণে ভঙ্গ দিবার পর শত্রুকর্তৃক নিহত হয়, সে তাহার প্রভুর সমস্ত পাপের ভাগী হয় এবং তাহার সমুদয় পূর্বজ্জিত পুণ্য তাহার প্রভু লাভ করেন।” এইরূপ বিশ্বাস যে প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় ভারতের যুদ্ধনীতির উপর খানিকটা প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল, তাহাতে সন্দেহ নাই।

- ভারতের পশ্চিম ও দক্ষিণ অঞ্চলে অগণিত বীরশিলা ও সতীশিলা দেখিতে পাওয়া যায়। এগুলি শতসহস্র বীরগতিপ্রাপ্ত যোদ্ধা এবং মৃত পতির সহগামিনী সতীর স্মৃতিস্তম্ভ। ইহাতে কখনও কখনও লিপি উৎকীর্ণ দেখিতে পাই। ভারতের অতীত অঞ্চলেও যে এরূপ শিলা বা শিলালেখ পাওয়া যায় না, তাহা নহে। তবে নানা কারণে উহার সংখ্যা কম। ভারতীয় সাহিত্য ও শিলালিপিতে বীরযোদ্ধা এবং সতীর স্বর্গলাভের অসংখ্য উল্লেখ আছে। এস্থলে আমরা বীরগতিপ্রাপ্ত যোদ্ধার সম্পর্কে দুটি কথা বলিব।

সম্মুখযুদ্ধে পতিত বীর স্বর্গে গিয়া যে সকল স্মৃতিভোগের অধিকারী হইত, অপ্সরার সঙ্গসুখই তন্মধ্যে প্রধান ছিল। মহাভারতে (১২।৯৮।৪৪-৪৭) আছে—

আহবে তু হতঃ শূরং ন শোচেত কথঞ্চন।

অশোচ্যো হি হতঃ শূরঃ স্বর্গলোকে মহীয়তে ॥

বরাপ্সরঃসহস্রাণি শূরমারোধনে হতম্।

ত্বরমাণানি ধাবন্তি মম তর্তা ভবেদিতি ॥

অর্থাৎ—যে-বীর যুদ্ধে মৃত্যুবরণ করিয়াছেন, তাহার ভক্ত শোক করা উচিত নহে; কারণ সেই অশোচ্য বীর স্বর্গলাভ করেন এবং সহস্র সহস্র বরাপ্সরা তাঁহাকে পতিরূপে বরণের জন্ত ধাবিতা হয়।

গয়া জেলার অফসড় নামক গ্রামে সপ্তম শতাব্দীর উত্তরকালীন গুপ্তবংশীয় নরপতি আদিত্যসেনের একখানি মূল্যবান শিলালিপি পাওয়া গিয়াছিল। উহাতে আদিত্যসেনের বৃদ্ধ প্রপিতামহ কুমারগুপ্ত এবং প্রপিতামহ দামোদর গুপ্তের সম্পর্কে কতিপয় গুরুত্বপূর্ণ উক্তি দেখা যায়। কুমারগুপ্ত পূর্ব মালবের অধিপতি ছিলেন এবং বিহার ও উত্তর প্রদেশের মোঁথরিবংশীয় ঈশানবর্মার সহিত যুদ্ধবিগ্রহে লিপ্ত হইয়াছিলেন। অফসড় লিপি হইতে বুঝা যায় যে, ঈশানবর্মাকে পরাস্ত করিয়া কুমারগুপ্ত শ্রায়াগ বা বর্তমান এলাহাবাদ অঞ্চল অধিকার করিয়াছিলেন। ত্রিবেণীর পুণ্যসলিলেই তিনি স্বেচ্ছায় তহুত্যাগ করেন। তাঁহার পুত্র দামোদরগুপ্ত সম্পর্কে অফসড় লিপিতে বলা হইয়াছে—

যো মোঁথবেঃ সমিতিষু দ্বুতহুগমৈত্তা
বল্লদঘটা বিঘটয়ন্নু রুবারণনাম্।
সংমুচ্ছিতঃ সুরবধূর্বরয়ন্ মমেতি
তৎপাণিপঙ্কজসুখস্পরিশাদিবুদ্ধঃ ॥
গুণবদ্বিজকতানং নানালঙ্কারযোবনবতীনাম্।
পরিণায়িতবান্ স নুপঃ শতং নিস্ঠাগ্রহারণাম্ ॥

অর্থাৎ—যে-দামোদরগুপ্ত মোঁথরিরাজের সহিত যুদ্ধে শত্রুর হুগসেনা পরাভবকারিণী হস্তিঘটাকে বিঘটিত করিবার পর মুচ্ছিত হন এবং “এই এই অঙ্গুরা আমার ভাগে” এইরূপ নির্বাচন করিতে করিতে সুরনারী বসুধাঙ্গী জাগিয়া উঠেন, সেই নরপতি একশত নানাভরণভূষিতা যুবতী ব্রাহ্মণকন্যাকে বিবাহ দিয়া দম্পতিসমূহকে নিজের ভূমি দান করিয়াছিলেন। এ সম্পর্কে একটি কথা বলিয়া রাখা প্রয়োজন। সেকালে অত্যধিক কন্যাপণের ভণ্ড নির্দীন ব্রাহ্মণযুবকের পক্ষে বিবাহ করিয়া সংসারী হওয়া কঠিন ছিল। তাই ব্রাহ্মণের বিবাহের খরচ বহন করা পুণ্যকার্য বলিয়া গণ্য হইত।

যাহা হউক, স্বর্গীয় পণ্ডিত John Faithful Fleet উপরে উদ্ধৃত প্রথম শ্লোকটির শেষাৰ্দ্ধ হইতে স্থির করিয়াছিলেন যে, মোঁথরিসৈন্যের সহিত যুদ্ধ করিতে করিতে রাজা দামোদরগুপ্ত রণক্ষেত্রে প্রাণত্যাগ করেন। কিন্তু পণ্ডিত ফ্রেডেরিশ চট্টোপাধ্যায় মহাশয় এই ব্যাখ্যায় সন্তুষ্ট হন নাই। তিনি বলেন যে, শ্লোকটিতে দামোদরগুপ্তের মৃত্যুর কথা নাই; কেবল মুচ্ছিত হইবার

বর্ণনা মাত্র আছে। তাঁহার মতে, ভবভূতির ‘উত্তরচরিতে’ মুচ্ছিত রামচন্দ্র যেমন সীতার করস্পর্শে ভাগিয়া উঠিয়াছিলেন, দামোদরগুপ্তের জাগরণও ঠিক সেইরূপ। তাঁহার যুক্তি এই যে, প্রথম শ্লোকে বর্ণিত ঘটনার পরেও রাজা বাঁচিয়া ছিলেন এবং তখন তিনি যে-পুণ্যার্থ্য সম্পাদন করিয়াছিলেন, উহাই দ্বিতীয় শ্লোকে বর্ণিত হইয়াছে। আমরা পণ্ডিত মহাশয়ের এই ব্যাখ্যা ভ্রান্ত বলিয়া মনে করি।

এ সম্বন্ধে যে কথাটি প্রথমেই মনে হয়, তাহা এই। কবি বলিতেছেন, মুচ্ছিত হইবার পর দামোদরগুপ্ত সংভোগের জন্য অঙ্গরাদিগকে বাছিয়া লইতেছিলেন। ইহা রাজার জীবৎকালে সম্ভব ছিল কিনা, তাহা বিবেচ্য। আমাদের মনে হয়, মৃত্যুর পর দেবলোকে উপস্থিত হইবার পূর্বে উহা সম্ভব হইতে পারে না। এ বিষয়ে ভারতীয় সাহিত্যে এবং শিলালিপিতেও কিছু সাক্ষ্য আছে।

‘রাজতরঙ্গিনী’ সংজ্ঞক কাশ্মীরেব ইতিহাস দ্বাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগে রচিত হইয়াছিল। এই গ্রন্থে (৮।৫৩) আছে—

বিদদ্রৌ স তু তদ্ব্যোধৈর্হৈতৈশ্চ পবিষস্বজে ।

অদিবৈষ্মেদিনী দিবৈর্দেহৈশ্চক্ষরসাং গণঃ ॥

অর্থাৎ—লঙ্কক নামক সেনাপতি যুদ্ধে হারিয়া পলায়ন করিলেন ; তাঁহার সৈন্যগণ মৃত্যু বরণ কবিয়া পার্থিব দেহদ্রাব্য ভূমিকে এবং স্বর্গীয় শরীরদ্বারা অঙ্গবাকুলকে আলিঙ্গন করিল।

একাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগে কোপ্পম্ নামক যুদ্ধক্ষেত্রে চালুক্যবংশীয় নরপতি প্রথম সোমেশ্বর আহবমল্ল এবং চোলরাজ রাজাধিরাজের মধ্যে ভীষণ সংগ্রাম হইয়াছিল। রাজাধিরাজ হস্তিপৃষ্ঠে স্রিয়ং চোলসৈন্য পরিচালনা করিতেছিলেন। ফলে চালুক্য সেনানীরা তাঁহাকে বিশেষভাবে আক্রমণের স্বেচ্ছা পায় এবং চোলরাজ হস্তিপৃষ্ঠেই মৃত্যুমুখে পতিত হন। এই ঘটনা প্রসঙ্গে লেখমালায় বলা হইয়াছে যে, রাজাধিরাজ “অন্তরিক্ষে প্রস্থান করিয়া ইন্দ্রলোকপ্রবাসী হইলেন এবং সেখানে দেবকন্যাগণ তাঁহাকে অভ্যর্থনা করিল।”

ইহা হইতে সেকালের বিশ্বাসের ধারা স্পষ্ট বুঝা যায়। সম্মুখযুদ্ধে মৃত্যুর পর বীরগণ স্বর্গে যাইতেন এবং সেখানে তাঁহারা স্বরনারীর সঙ্গস্বথ উপভোগ

করিতেন। এই অবস্থায় দামোদরগুপ্তের পক্ষে যুদ্ধের পূর্বে অঙ্গরাগণের স্পর্শে মুর্ছা হইতে জাগ্রত হওয়া সম্ভব ছিল বলিয়া মনে হয় না।

এ প্রসঙ্গে আর একটি লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, যে-ভাষায় অফসড় লিপিতে দামোদরগুপ্তের কথা বলা হইয়াছে, অনুরূপ ভাষাতেই এনামাদালা শিলালেখের কাকতীয় বংশের রাজা মাধব বা মহাদেবের মৃত্যু বর্ণিত দেখা যায়। এই কাকতীয় নরপতি ১১৯৫-৯৯ খ্রীষ্টাব্দে বাজত্ব করিয়াছিলেন এবং দেবগিরির মাদবরাজ্য আক্রমণ করিয়া শত্রুসৈন্যের সহিত যুদ্ধ করিতে করিতে প্রাণত্যাগ করিয়া ছিলেন। তাঁহার পৌত্রী গণপাশ্বিকা তদীয় এনামাদালা লিপিতে ঘটনাটি এই ভাবে বর্ণনা করিয়াছেন।—

জাতো মাধবভূপতিগুণগিরিশৃঙ্গান্মহীবল্লাভ
যঃ স্পৃহা স্তমহাহবে গজবধুকুস্তদ্বয়স্রোপরি।
প্রখ্যাতাপ্সরসসন্দয়তটে প্রাবোধির্ধোধাগ্রী-
লোকে খ্যাতবিশাল নির্মলযশা বীরশ্রিয়ামাশ্রয়ঃ ॥

অর্থাৎ—রাজা মাধব (মহাদেব) দ্বিতীয় প্রোলরাজের পুত্র। তিনি পৃথিবীতে সুবিখ্যাত বিশাল নির্মলযশেব অধিকারী এবং বীরশ্রীর আধাব ছিলেন। মহা-যুদ্ধে সেই শ্রেষ্ঠযোদ্ধা হস্তিনীর কুস্তবয়ের উপর ঘুমাইয়া পড়েন এবং এক প্রসিক্তা অঙ্গরার স্তনদ্বয়ের উপর জাগিয়া উঠেন।

দামোদরগুপ্ত এবং কাকতীয়রাজ মাধব-মহাদেবের বর্ণনা মূলক স্লোক-দ্বয়ের তুলনাত্মক আলোচনায় দেখা যাইবে, যেমন দামোদরগুপ্ত সম্পর্কে বলা হইয়াছে যে, তিনি রণক্ষেত্রে মুর্ছিত হইবার পর অঙ্গরাস্পর্শে জাগিয়া উঠিয়া ছিলেন, ঠিক সেইরূপ বলা হইয়াছে যে, মাধব-মহাদেব যুদ্ধ করিতে করিতে ঘুমাইয়া পড়েন এবং অঙ্গরার আলিঙ্গনে জাগিয়া উঠেন। স্পষ্টই বুঝা যায়, এই জাগিয়া উঠা দেবলোকের ঘটনা, মর্ত্যের নহে। সুতরাং মাধব-মহাদেবের জায় দামোদরগুপ্তও যে সম্মুখযুদ্ধে মৃত্যুবরণ করিয়াছিলেন, তাহাতে সন্দেহ হইতে পারে না।

পণ্ডিতমহাশয়ের মতে, দামোদরগুপ্ত মৌখরিসুদ্ধের পরবর্ত্তী কালে অনেক ব্রাহ্মণযুবকের বিবাহে সাহায্য এবং তাঁহাদিগকে অগ্রাহ্য দান করিয়াছিলেন। কিন্তু কবি বলিতেছেন, যে-দামোদরগুপ্ত মৌখরিসময়ে মৃত্যুবরণ করেন, সেই রাজা ব্রাহ্মণগণকে আপ্যায়ন দ্বারা পুণ্যার্জন করিয়াছিলেন। দামোদর-

গুপ্ত কর্তৃক অগ্রহারাদি দান মোঁথরি যুদ্ধের পরবর্তী ঘটনা বলিয়া মনে করা ঠিক নহে। আসল কথা এই যে, দামোদর গুপ্তের বেলায় প্রশস্তিকারের বিশেষ কিছু বলিবার ছিল না। তাই তিনি তাঁহার বীরগতি এবং দানধর্মের উপর জোর দিয়াছেন। কুমারগুপ্তের সময় যুদ্ধে মোঁথরিরা পরাজিত হয় ; কিন্তু দামোদরগুপ্তের আমলে তাহারাই বিজয়ী হইয়াছিল। দামোদরের পুত্র মহাসেনগুপ্ত পুনরায় মোঁথরিপ্রাধাত্য খর্ব করিতে সমর্থ হন। তিনি গোড়-রাজের মিত্ররূপে মোঁথরিদিগের স্ত্রহৃদ্ কামরূপরাজ স্ত্রস্থিতবর্ষাকে ব্রহ্মপুত্রের তীরে পরাজিত করিয়াছিলেন। বিহার-উত্তরপ্রদেশব্যাপী মোঁথরিরাজ্যের দক্ষিণাংশে আধিপত্য বিস্তারে সমর্থ না হইলে তাঁহার পক্ষে উহা সম্ভব হইত না।

রামমোহন রায় ও বৌদ্ধধর্ম

দিলীপকুমার বিশ্বাস

আধুনিক ভারতবর্ষে নবযুগের প্রবর্তক রাজা রামমোহন রায় সম্পর্কে একটি প্রচলিত ধারণা আছে, তুলনামূলক ধর্মতত্ত্বের আলোচনায় তাঁহার দৃষ্টি প্রধানত হিন্দু, মুসলমান ও খ্রীষ্টীয় ধর্মত্রয়ের ক্ষেত্রেই নিবদ্ধ ছিল। অবশ্য উক্ত ধর্মগুলি সম্পর্কে তাঁহার জ্ঞান স্রবিস্তীর্ণ ও গভীর ছিল সন্দেহ নাই। কিন্তু কেবলমাত্র এই সকল ধর্মশাস্ত্রের মধ্যেই তিনি তাঁহার দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখেন নাই। বর্তমান নিবন্ধে আমরা তাঁহার বৌদ্ধধর্ম বিষয়ক আলোচনা সম্পর্কে কিছু বলিব।

১৯৩৩ খ্রীষ্টাব্দে অন্তর্ভুক্ত রামমোহনের তিরোধান-শতবার্ষিকী উপলক্ষে রচিত ও শতবার্ষিকী স্মারকগ্রন্থে প্রকাশিত Rammohun from the Buddhist Standpoint শীর্ষক এক প্রবন্ধে স্বর্গীয় অধ্যাপক বেণীমাধব বড়ুয়া অতি যত্নপূর্বক বুদ্ধের সহিত রামমোহনের চরিত্রগত ও সংস্কারকার্যপ্রণালীগত মিল দেখাইয়াছেন। কিন্তু রামমোহনের বৌদ্ধধর্ম ও বৌদ্ধশাস্ত্র অন্তর্শীলন বিষয়ে উক্ত প্রবন্ধে তিনি কিছু বলেন নাই। তরুণ বয়সে রামমোহন একবার তিব্বত গমন করিয়াছিলেন বলিয়া প্রসিদ্ধি আছে। বর্তমানে কেহ কেহ এই অনুমানের বিরুদ্ধে আপত্তি তুলিয়াছেন। কিন্তু প্রসঙ্গটি সম্পূর্ণ আলোচনা করিয়া বর্তমান লেখকের ধারণা জন্মিয়াছে যে, এই প্রকার আপত্তির কোনও সঙ্গত কারণ নাই (দ্রষ্টব্য শ্রীদিলীপকুমার বিশ্বাস ও শ্রীপ্রভাতচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায় সম্পাদিত Sophia Dobson Collet প্রণীত The Life and Letters of Raja Rammohun Roy পৃ: ১২-১৩)। রেভারেণ্ড কে, এস, ম্যাকডোনাল্ড, তৎপ্রণীত রামমোহন জীবনীতে (কলিকাতা, ১৮৭২, পৃ: ৩) বলিয়াছেন, ছাত্রাবস্থায় পাটনায় অবস্থানকালে রামমোহন বৌদ্ধধর্মসম্পর্কে নানা কথা শুনিয়াছিলেন ও তিব্বতে প্রচলিত উক্ত ধর্মের অবস্থা পর্যবেক্ষণ করিয়া উহার সম্পর্কে প্রত্যক্ষ জ্ঞানলাভের আকাঙ্ক্ষা তাঁহার তিব্বতগমনের অন্ততম কারণ ছিল। কিন্তু তিব্বতী বৌদ্ধধর্মের লামাদিগকে দেবমর্যাদা প্রদান তাঁহার ভাল লাগে নাই, ইহাকে প্রকারান্তরে আপত্তিকর নরপূজা বলিয়া তাঁহার মনে

হইয়াছিল এবং ইহার প্রতিবাদ করিয়া তিনি বিপন্ন হইয়াছিলেন। কোন্ সূত্রে ম্যাকডোনাল্ড এই তথ্য সংগ্রহ করিয়াছিলেন তাহা অবশ্য তিনি বলেন নাই। তিব্বতে থাকিতে বৌদ্ধধর্ম সম্পর্কে রামমোহনের জ্ঞান কতদূর অগ্রসর হইয়াছিল বলা যায় না। ইহার পর রংপুরে থাকিতে পরিণত বয়সে তাঁহাকে একবার ইংরেজ সরকারের দৌত্যকার্যে ভুটান যাইতে হইয়াছিল। ভুটানও বৌদ্ধধর্মাবলম্বী দেশ, সুতরাং এই উপলক্ষেও তিনি বৌদ্ধধর্মের সংস্পর্শে আসিবার সুযোগ পাইয়াছিলেন।

কার্ণোপলক্ষে রংপুরে অবস্থান কালে (১৮০৯-১৮১৫) রামমোহন রীতিমত বিভিন্ন ধর্মশাস্ত্র চর্চা করিয়াছিলেন। অহুমান করা যাইতে পারে এই সময়ে তাঁহার আলোচ্য নানা শাস্ত্রের মধ্যে বৌদ্ধশাস্ত্রও ছিল, যদিও ইহার স্পষ্ট উল্লেখ কোথাও নাই। উত্তরকালে কথ্যপ্রসঙ্গে তিনি পাদ্রী আলেক্সান্ডার ডাফকে একবার বলিয়াছিলেন, তিনি সমগ্র বৌদ্ধ ত্রিপিটক অধ্যয়ন করিয়াছেন। (জর্জ স্মিথ প্রণীত *Life of Alexander Duff vol I, London 1879, p. 117* দ্রষ্টব্য)। রামমোহনের বৌদ্ধশাস্ত্র অধ্যয়নের প্রথম স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়, কলিকাতা হইতে ১৮১৫ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত তাঁহার ‘বৈদান্তগ্রন্থ’ শীর্ষক ব্রহ্মসূত্রভাষ্যে। এই ভাষ্যগ্রন্থের ‘অপরিশ্রবাহ্যাত্যন্তমনপেক্ষা’ (২।২।১৭) হইতে ‘ক্ষণিকত্বাচ্চ’ (২।২।৩১) পর্যন্ত পঞ্চদশটি সূত্রের ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে রামমোহন ধারাবাহিকভাবে অতি তীক্ষ্ণ যুক্তির সাহায্যে বৈদান্তিক দৃষ্টিকোণ হইতে বৌদ্ধ শূন্যবাদ ও ক্ষণিকবাদ খণ্ডন করিয়াছেন। তত্ত্বগতভাবে বৈদান্তিক ব্রহ্মবাদীর পক্ষে বৌদ্ধ শূন্যবাদ গ্রহণ করা সম্ভব ছিল না এবং এ বিষয়ে রামমোহন তাঁহার খণ্ডনপ্রণালীর স্নাতক্যসঙ্গেও পূর্বগামী শংকর ও অপরাপর অদ্বৈতবাদিগণের প্রদর্শিত পথেই চলিয়াছেন। কিন্তু বৌদ্ধধর্মের তত্ত্বভাগকে গ্রহণ করিতে না পারিলেও ইহার অপর একটি বৈশিষ্ট্যের প্রতি তিনি আকৃষ্ট হইয়াছিলেন। বুদ্ধ প্রকাশ্যত ব্রাহ্মণ্য বর্ণভেদপ্রথার সমালোচনা করেন নাই বটে, কিন্তু তাঁহার সামাজিক শিক্ষার মূল কথা ছিল, মানুষের মর্যাদা ও শ্রেষ্ঠত্ব তাহার চরিত্র ও গুণের উপর নির্ভর করে—জন্মদ্বারা নির্ণীত জাতির উপর নহে। তথাকথিত নীচবংশের বহু লোক তাঁহার রূপা লাভ করিয়াছিলেন এবং তাঁহার শিষ্য-মণ্ডলীর মধ্যে উচ্চবংশীয়গণ অপেক্ষা ইহাদের মর্যাদা কিছুমান কম ছিল না। এই উদার সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী সুবিখ্যাত বৌদ্ধশাস্ত্রগ্রন্থ ‘ধর্ম্মপদ-এর ‘বাক্সণ বগগো’ শীর্ষক সমগ্র অধ্যায়টিতে সুন্দররূপে প্রতিকলিত হইয়াছে। উত্তরকালে

বুদ্ধকর্তৃক বর্ণভেদপ্রথার এই প্রচ্ছন্ন সমালোচনা কিছু কিছু বৌদ্ধশাস্ত্রকারকে স্পষ্টতরভাবে উক্ত প্রথার সমালোচনা করিতে উদ্বুদ্ধ করিয়াছিল। সর্ববিধ জাতীয় কল্যাণের অগ্রদূত রামমোহন মনে প্রাণে জাতিভেদপ্রথার অনিষ্ট-কারিতা উপলব্ধি করিয়াছিলেন। তৎপ্রতিষ্ঠিত ‘আত্মীয় সভা’র অধিবেশন-সমূহে জাতিভেদপ্রথার অবাঞ্ছনীয়তা সম্পর্কে আলোচনা হইত। ইহা ব্যতীত ‘ব্রাহ্মণ সেবধি’র (১৮২১) ভূমিকায় ও ১৮২৮ খ্রীষ্টাব্দের ১৮ই জাহুয়ারী কোনও বন্ধুর নিকট লিখিত এক ইংরেজী পত্রে তিনি জাতিভেদকে একটি সামাজিক কুপ্রথা ও হিন্দুদিগের অধঃপতনের অগ্রতম কারণ বলিয়া স্পষ্টত অতিহিত করিয়াছেন (শিবনাথ শাস্ত্রী, ‘জাতিভেদ’: দিলীপকুমার বিশ্বাস সম্পাদিত, কলিকাতা ১৩৭০, পৃঃ ৬০-৬৩ দ্রষ্টব্য)। এই বিষয়ে তিনি বৌদ্ধধর্মের উদার সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী হইতে অগ্রপ্রেরণা লাভ করিয়াছিলেন এমন প্রমাণ আছে। উদাহরণস্বরূপ তৎকর্তৃক সম্পাদিত, বঙ্গভাষায় অনূদিত ও ১৮২৮ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত ‘বজ্রসূচী’ গ্রন্থখানির উল্লেখ করা যাইতে পারে।

সংস্কৃত ভাষায় ‘বজ্রসূচী’ শীর্ষক দুইখানি গ্রন্থ আছে। ইহার প্রথমখানি (‘বজ্রসূচী’ বা ‘বজ্রসূচিকা’, অগ্রতম উপনিষদরূপে পরিচিত; দ্বিতীয়টি সূত্রসিদ্ধ মহাযান বৌদ্ধাচার্য কবি ও দার্শনিক অশ্বঘোষের রচনা বলিয়া গণ্য হইয়াছে। বজ্রসূচিকোপনিষদখানির রচয়িতা যে কে তাহা স্পষ্ট জানা যায় নাই, কিন্তু অশ্বঘোষের গ্রন্থ যে উক্ত উপনিষদখানিকে ভিত্তি করিয়াই রচিত হইয়াছে এ-বিষয়ে পণ্ডিতগণ নিঃসন্দেহ (দ্রষ্টব্য বিমলাচরণ লাহা প্রণীত Asvaghosha एसियाटिक् सोसाईटि अफ बेङ्गल कर्तृक प्रकाशित पृ: ৯)। রামমোহন যে গ্রন্থখানি প্রকাশ করিয়াছিলেন তাহা ‘বজ্রসূচিকোপনিষৎ’, অশ্বঘোষের নামে প্রচলিত দ্বিতীয় গ্রন্থ নহে। এই গ্রন্থের শেষে রচয়িতার নাম শ্রীমত্যাঞ্জয়াচার্য বলিয়া উল্লিখিত আছে। শ্রীমতী কলেট রচিত রামমোহনের অসমাপ্ত জীবন-চরিত গ্রন্থ সমাপ্ত করিবার কালে রেভারেণ্ড হার্বার্ট স্টীড সংস্কৃত ভাষায় তাঁহার জ্ঞানের অভাবহেতু গ্রন্থখানিকে ‘বজ্রসূচী’ ও ভ্রমক্রমে তাহার লেখককে বুদ্ধ-ঘোষ নামে উল্লেখ করিয়াছেন। সম্ভবত দ্বিতীয় ‘বজ্রসূচী’ গ্রন্থের লেখকরূপে পরিচিত অশ্বঘোষের নামটি স্মৃতিবিভ্রম ও শব্দসাদৃশ্যবশত ‘বুদ্ধঘোষ’-এ পরিণত হইয়াছে। এ স্থলে উল্লেখযোগ্য, কেহ কেহ দ্বিতীয় গ্রন্থের লেখককে সূত্রসিদ্ধ বৌদ্ধ কবি অশ্বঘোষ হইতে ভিন্ন মনে করেন।

বজ্রসূচিকোপনিষৎখানিকে রামমোহন প্রচারযোগ্য কেন মনে করিয়া-

ছিলেন ? এ প্রশ্নের উত্তরে নিঃসংকোচে বলা যায়, এইখানিতে এবং ইহার ভিত্তিতে লিখিত ও অখণ্ডোষের নামে প্রচলিত দ্বিতীয় গ্রন্থে ব্রাহ্মণ্য বর্ণভেদ-প্রথার যে স্মৃতিষ্ক ও স্মৃতিপুণ সমালোচনা স্থান পাইয়াছে তাহাই রামমোহনকে অমুপ্রাণিত করিয়াছিল। রামমোহন অনূদিত গ্রন্থখানি দশটি ক্ষুদ্র অঙ্কুচ্ছেদে বিভক্ত। সূচনা জ্ঞাপক শ্লোকে ইহাকে জ্ঞানহীনগণের দূষণ আর জ্ঞানিগণের ভূষণরূপে অভিহিত করা হইয়াছে (দূষণং জ্ঞানহীনানাং ভূষণং জ্ঞানচক্ষুসাম্)। দ্বিতীয় অঙ্কুচ্ছেদে ব্রাহ্মণের স্বরূপবিচারের বিষয় উপস্থাপিত হইয়াছে এবং প্রশ্ন তোলা হইয়াছে ‘ব্রাহ্মণ শব্দে কাহাকে কহি, কি জীবাত্মা, কি দেহ, কি জাতি, কি বর্ণ, কি ধর্ম, কি পাণ্ডিত্য, কি কর্ম, কি জ্ঞান।’ পরবর্তী সাতটি অঙ্কুচ্ছেদে অতি নিপুণ তর্কের ও শাস্ত্রীয় প্রমাণের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে, ব্রাহ্মণত্ব জীবাত্মা, দেহ, জাতি, বর্ণ, ধর্ম, পাণ্ডিত্য বা কর্মের উপর নির্ভর কবে না। সর্বশেষ অঙ্কুচ্ছেদে বলা হইয়াছে : “.. করতলস্থিত আমলকী ফলে যেমন নিশ্চয় হয়, তাহার তায় পরমাত্মার সত্তাতে বিশ্বাস দ্বারা কৃতার্থ হইয়া শমদমাদি সাধনে যত্নশীল এবং দয়া, সরলতা, ক্ষমা, সত্য, সন্তোষ ইত্যাদি গুণবিশিষ্ট ও মাৎসর্য দম্ব, মোহ ইত্যাদির দমনে যত্নবান যে ব্যক্তি হন, তাঁহাকেই কেবল ব্রাহ্মণ শব্দে কহা যায়, যেহেতু শাস্ত্রে কহে, ‘জন্মগ্রাপ্ত হইলে সর্বসাধারণ শূদ্র হয়, উপনয়নাদি সংস্কার হইলে দ্বিজশব্দবাচ্য হন, বেদাভ্যাস দ্বারা বিপ্র, আর ব্রহ্মকে জানিলে ব্রাহ্মণ হন’—অতএব ব্রহ্মনিষ্ঠ ব্যক্তিই কেবল ব্রাহ্মণ, অগ্র নহে, ইহা নিশ্চয় হইল।” সুতরাং বর্ণভেদ শাস্ত্র বা যুক্তি কোনও কিছুর দ্বারা সমর্থনীয় নহে। মনে রাখিতে হইবে রামমোহন উক্ত গ্রন্থখানি প্রকাশ করিয়াছিলেন ১৮২৮ খ্রীষ্টাব্দে। এই বৎসরই কোনও বন্ধুকে লিখিত এক পত্রে তিনি জাতিভেদকে ভারতবর্ষের রাজনৈতিক ও সামাজিক অধঃপতনের কারণ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। জাতিভেদপ্রথার অনিষ্টকারিতা সম্পর্কে তিনি যে ১৮১৫ খ্রীষ্টাব্দ (আত্মীয়সভার প্রতিষ্ঠাকাল) হইতেই চিন্তা করিতেছিলেন তাহার প্রমাণ আছে। ক্রমে এই বিষয়ে তাঁহার চিন্তা পরিণত আকার ধারণ করিয়া ১৮২৮ খ্রীষ্টাব্দে বন্ধুকে লিখিত পত্র ও বঙ্ক-স্মৃতিকোপনিষদের অমুবাদের মাধ্যমে আত্মপ্রকাশ করিয়াছিল। বৌদ্ধধর্মের তত্ত্বভাগকে পূর্বে খণ্ডন করিয়া থাকিলেও তাহার সামাজিক আদর্শ রামমোহনকে এবিষয়ে প্রেরণা দিয়াছিল এবং এই ক্ষেত্রে শাস্ত্রীয় সমর্থন তিনি বৌদ্ধ সাহিত্য হইতেই পাইয়াছিলেন। অপর একটি দিক দিয়াও এই ক্ষেত্রে বুজের

দৃষ্টিভঙ্গীর সহিত রামমোহনের মনোভাবের মিল আছে। বুদ্ধ জাতিভেদ প্রথার বিরুদ্ধে সরাসরি বিদ্রোহ ঘোষণা না করিয়া নিপুণ তর্কশক্তির দ্বারা ইহার ভিত্তিকে শিথিল করিতে চাহিয়াছিলেন। রামমোহনের সংস্কার দৃষ্টিরও ইহাই বৈশিষ্ট্য ছিল। শিক্ষা, উপদেশ ও আদর্শস্থাপনের দ্বারা ভিতর হইতে ধীরে ধীরে সকল প্রকার সঙ্ঘর্ষতা ও কুসংস্কার অপসারিত করিয়া ভবিষ্যতে জাতিভেদপ্রথা বর্জনের নিমিত্ত জনমানসকে প্রস্তুত করাই তাঁহার উদ্দেশ্য ছিল। তাই প্রকাশ্যে জাতিভেদ বর্জনের আন্দোলন না করিয়া তিনি জাতিভেদের মূলে আঘাত করিবার উদ্দেশ্যে শাস্ত্র ও যুক্তির সমাবেশ ঘটাইয়াছিলেন। এক্ষেত্রে তাঁহার এই দৃষ্টিভঙ্গী বহুলাংশে বৌদ্ধধর্ম প্রভাবিত।

১৯৫০ খ্রীষ্টাব্দে ‘বজ্রসূচিকোপনিষৎ’ ও ‘বজ্রসূচী’ গ্রন্থদ্বয় শ্রীমুক্তিকুমার মুখোপাধ্যায় কর্তৃক সম্পাদিত হইয়া বিশ্বভারতী হইতে প্রকাশিত হইয়াছে। দুঃখের বিষয়, এই সংস্করণের ভূমিকায় রামমোহন-কৃত সংস্করণ ও অনুবাদের কোনও উল্লেখ নাই। কিন্তু পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণ বজ্রসূচী সম্পর্কে তাঁহাদের আলোচনা প্রকাশ করিবার পূর্বেই রামমোহন এই নামধেয় উপনিষৎ খানি বঙ্গানুবাদসহ প্রকাশ করিয়া ভারতে বৌদ্ধশাস্ত্রচর্চার ভিত্তি স্থাপন করেন। অপরাপর বহু ক্ষেত্রেই হায় এক্ষেত্রেও তিনিই পথিকৃত। আর একটি কথা এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। ‘বজ্রসূচী’ নেপাল, তিব্বত, চীন প্রভৃতি অঞ্চলে প্রচলিত মহাযান বৌদ্ধসাহিত্যের অন্তর্গত। এই গ্রন্থের সহিত রামমোহনের অন্তরঙ্গ পরিচয় তাঁহার তিব্বতের সহিত যোগাযোগের একটি সমর্থক প্রমাণরূপে গণ্য করা নিতান্ত অত্যাশ হইবে না।

সভ্যতা ও সংস্কৃতি শব্দ দু'টির ব্যাপ্তিগত অর্থ যাই হোক না কেন, এখানে আমরা শব্দ দু'টিকে, সমাজ বিজ্ঞানীরা যে অর্থে শব্দ দু'টি ব্যবহার করেছেন সেই অর্থে প্রয়োগ করছি। Civilization কথাটির প্রতিশব্দ হিসাবে 'সভ্যতা' এবং Culture-এর প্রতিশব্দ হিসাবে 'সংস্কৃতি' শব্দটি ব্যবহার করছি। বলা বাহুল্য, যিনি সভ্য সাধু তিনি সভ্য এবং তাঁর যে গুণ তার নাম সভ্যতা, এই ব্যাপ্তিগত অর্থে সভ্যতা শব্দটি ব্যবহার করা হচ্ছে না; অথবা 'সংস্কার' এবং 'সংস্কৃতি' শব্দটি শাস্ত্রে যে পারিভাষিক অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে, সেই বিশেষ অর্থেও 'সংস্কৃতি' শব্দটিকে আমরা ব্যবহার করিনি। যদিও 'সংস্কৃতি' শব্দটির অর্থের সঙ্গে 'কালচার' কথাটির অর্থের একটা নিগূঢ় যোগ না দেখানো যায় এমন নয়। তারপর নৃতত্ত্ব শাস্ত্রে 'সংস্কৃতি' শব্দটিকে যতখানি ব্যাপক অর্থে প্রয়োগ করা হয়েছে ততখানি ব্যাপক অর্থে শব্দটিকে ব্যবহার করা হচ্ছে না। একটা জাতি যতো কিছু সৃষ্টি করেছে—কাককলা, চারুকলা, বিধিনিষেধ, প্রকৃতির সঙ্গে যুক্তাপত্তা করা কলাকৌশল, সামাজিক প্রতিষ্ঠান—অনুষ্ঠান, কাজকর্ম করার যন্ত্রপাতি, উপাসনাপদ্ধতি সব কিছুকেই নৃতাত্ত্বিকবা 'সংস্কৃতি' নামে চিহ্নিত করে থাকেন। সংস্কৃতি বলতে তারা বোঝেন—“total social heritage of Mankind” অর্থাৎ মনুষ্যের সামগ্রিক সামাজিক ঐতিহ্য।

আর 'বিশেষ সংস্কৃতি' বলতে বোঝেন—কোন একটি বিশেষ জাতির সামাজিক ঐতিহ্য। সমাজবিজ্ঞানে শব্দটি এতো ব্যাপক অর্থে প্রযুক্ত হয় না। সভ্যতা ও সংস্কৃতির ক্ষেত্রে সমাজবিজ্ঞানীরা পৃথক ক্ষেত্র ব'লে মনে করেন এবং এই কথাই ব'লেন যে, সভ্যতায় এবং সংস্কৃতিতে মানুষের পুরুষার্থ সাধনার দু'টি স্বতন্ত্র ধারার পরিচয় ফুটে উঠেছে।

এই পুরুষার্থ সাধনার স্বরূপ বুঝতে হ'লে সমাজবিজ্ঞানীরা

পুরুষার্থের (interests) যে শ্রেণীবিভাগ করেছেন, প্রথমেই তা জেনে নেওয়া দরকার। ‘পুরুষার্থ’ কথাটা শুনলেই আমাদের ধর্ম-অর্থ কাম-মোক্ষ এই চার পুরুষার্থের কথা মনে পড়ে। এই অর্থে আমি পুরুষার্থ কথাটা ব্যবহার করছি। সমাজবিজ্ঞানীদের “interests” শব্দটির অম্ববাদ ক’রে নিয়েছি আমি—‘পুরুষার্থ’। এখানে “ইন্টারেস্ট” এবং পুরুষার্থ সমার্থক। সমাজবিজ্ঞানের গ্রন্থে দেখা যায়,— পুরুষার্থকে প্রথমে দু’টি প্রধান শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে, একটিকে বলা হয়েছে—অনিদিষ্ট (unspecified) অন্যটিকে বলা হয়েছে—নিদিষ্ট (specified)। নিদিষ্টকে আবার তিন শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে—(১) সেকেন্ডারি (২) ইন্টার-মিডিয়েট (৩) প্রাইমারি। ‘সেকেন্ডারিকে’ ব্যাখ্যা ক’রে বলা হয়েছে—সভ্যতাসূচক (civilizational) এবং উপযোগিতা মূলক (utilitarian)। এই শ্রেণীর মধ্যে নিম্নলিখিত পুরুষার্থ অন্তর্ভুক্ত :

(ক) অর্থনৈতিক পুরুষার্থ (Economic Interests)

(খ) রাজনৈতিক পুরুষার্থ (Political Interests)

(গ) প্রয়োগ বৈজ্ঞানিক পুরুষার্থ (Technological Interests)

ইন্টারমিডিয়েট (মধ্যবর্তী) ৭) শ্রেণীর মধ্যে পড়ে—শিক্ষানৈতিক পুরুষার্থ (educational interests)। এই পুরুষার্থের প্রেরণায় মাদ্রাসা, স্কুল, কলেজ, বিশ্ববিদ্যালয়, পাঠ্যক্রম ইত্যাদি প্রতিষ্ঠান গঠন করে থাকে।

প্রাইমারি শ্রেণীকে ‘কালচারাল’ ব’লে অভিহিত করা হয়েছে। এই শ্রেণীর মধ্যে নিম্নলিখিত পুরুষার্থ অন্তর্ভুক্ত :

(ক) সামাজিক ভাব বিনিময় (Social Intercourse)। এই পুরুষার্থের প্রেরণায় মাদ্রাসা, মজলিস, আড্ডাখানা, বৈঠক বা আসর প্রভৃতি নানা প্রতিষ্ঠান গড়ে।

(খ) স্বাস্থ্য ও আমোদ প্রমোদ (Health & Recreation)। ক্রীড়া-সমিতি, নৃত্যগোষ্ঠী, ব্যায়াম সমিতি, প্রভৃতি সমিতি এই পুরুষার্থেরই তাগিদে সৃষ্ট হয়।

(গ) নারী পুরুষের যৌন প্রবৃত্তি এবং প্রজনন (Sex and Reproduction)। এই পুরুষার্থের প্রেরণায় মাদ্রাসা পরিবার গঠন করে।

(ঘ) ধর্ম (Religion)। মঠ, মন্দির, আশ্রম, গীর্জা, মসজিদ, ধর্ম-

সমিতি, ধর্মপ্রচারিণী সভা ইত্যাদি ধর্মমূলক প্রতিষ্ঠান এই পুরুষার্থের প্রেরণায় গঠিত।

(ঙ) শৈল্পিক পুরুষার্থ। শিল্পকলা, গান, সাহিত্য ইত্যাদি (Aesthetic Interests :—art, music, literature etc.)

(চ) বিজ্ঞান ও দর্শন (Science & Philosophy)। নানা রকম বিদ্বদগোষ্ঠী, বিজ্ঞানুশীলন সমিতি প্রভৃতি এই পুরুষার্থের প্রেরণায় গঠিত।

আমরা দেখি, সমাজ-বিজ্ঞানীরা ‘প্রাইমারি ইন্টারেস্ট’ সম্বন্ধে সাংস্কৃতিক আখ্যা দিবেছেন এবং ঐ সমস্ত পুরুষার্থের প্রেরণায় যা-কিছু (বস্তু + সংগঠন) সৃষ্টি হয়েছে তাদের ‘সাংস্কৃতিক’ পদবাচ্য করেছেন। আর আপাতদৃষ্টিতে যে বিষয়টি ধরা পড়ে তা এই যে সমাজবিজ্ঞানীরা পুরুষার্থের মধ্যে শ্রেণী-বিভাগ করতে গিয়ে—উপযোগিতার গুণাবকে এবং অভাবকেই বিভাজক হিসাবে গণ্য করেছেন। সভ্যতাসূচক বলছেন ‘তাকেই যা’ উপযোগিতামূলক এবং সাংস্কৃতিক বলছেন ‘তাকেই যা’র সঙ্গে উপযোগিতার প্রশ্ন জড়িয়ে নেই।

আর, এম, ম্যাকাইভার এবং সি, এইচ, পেঙ্গ-লিখিত “সোসাইটি” নামক গ্রন্থে সাংস্কৃতিক সংগঠনের বৈশিষ্ট্য নিরূপণ করার প্রসঙ্গে, প্রথমেই প্রশ্ন তোলা হয়েছে—কি বৈশিষ্ট্য থাকলে একটি সংগঠনকে আমরা ‘সাংস্কৃতিক’ বলে গণ্য করতে পারি? উত্তরে লেখা হয়েছে—সমস্ত সংগঠনকে সাংস্কৃতিক এবং উপযোগিতামূলক এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে, তাতে অনেকের মনে প্রশ্ন বা সন্দেহ আগতে পারে। প্রশ্ন উঠতে পারে—সব সংগঠনই কি বিশেষ উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার জন্ত, উপায়গুলিকে সংযোজিত করে না? যখন কোন সংগঠন উপায়ের উপর (means) বেশী জোর দেয় তখন কি তা উপযোগিতামূলক নয়? আর যখন উদ্দেশ্য (ends) সিদ্ধ করে তখন কি তা সাংস্কৃতিক নয়? রাষ্ট্র কি নিরাপত্তা এবং সামাজিক শ্রীবৃদ্ধির কথা চিন্তা করে না,—ঐগুলি কি সাংস্কৃতিক উদ্দেশ্য নয়? অতঃপক্ষে মানুষ যদি কোন শিল্পের উন্নতির জন্ত, ধর্মবিশ্বাসের জন্ত, অথবা পরস্পর ভাববিনিময়ের জন্ত মিলিত হয়, তবে সেই সমিতি বা সংগঠন কি উপযোগিতামূলক নয়? বিশেষ একটি লক্ষ্যে পৌঁছানোর উপলক্ষ্য নয়? সংস্কৃতি ও উপযোগিতামূলক প্রতিষ্ঠানাদির মধ্যে পার্থক্য আছে এ কথা স্বীকার করে নিলেও আমরা কি কোন সংগঠনকে সাংস্কৃতিক

এবং উপযোগিতামূলক এই দুই শ্রেণীর কোন একটির অন্তর্ভুক্ত করতে পারি? গ্রন্থকারদ্বয়ের সিদ্ধান্ত এই যে, কোন সংগঠন সাংস্কৃতিক, আর কোনটি উপযোগিতামূলক তা নির্ভর করবে সংগঠনের প্রাথমিক উদ্দেশ্য কি, তার উপরে। তাঁরা বলেছেন—আমরা গীর্জাকে সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠান হিসাবে গণ্য করে একই পংক্তিতে স্থান দেবো—আড্ডাখানা, পাঠচক্র, গীত-রসিক সমিতি, অপেশাদার নৃত্যাগোষ্ঠী, বিদ্বজ্জন সভা এবং অন্তান্ত্র সব সমিতিতে, যার মধ্যে মানুষ ব্যক্তিগত বাসনার প্রত্যক্ষ পরিতৃপ্তি লাভ করে অথবা যাকে অবসর বিনোদনের উপায় হিসাবে গ্রহণ করে। সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানের মুখ্য লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে তাঁরা লিখেছেন, কোন প্রতিষ্ঠান সাংস্কৃতিক কিনা, দুটি বৈশিষ্ট্য থেকে তা বুঝা যায়। প্রথম বৈশিষ্ট্যটি হ'চ্ছে—যা'কে ইংরেজিতে বলা হয় 'mode of participation' এবং দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য হচ্ছে—"liberty of alternatives"। প্রথম বৈশিষ্ট্যকে বাংলায় বলা চলে—সংযুক্ত থাকার রীতি; দ্বিতীয়টিকে বলা যায়—একটির বদলে অল্পটুকু বেছে নেওয়ার স্বাধীনতা। "Mode of participation"—স্বত্বটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে লেখা হয়েছে—সাংস্কৃতিক সংগঠন আসলে একটি প্রাথমিক গোষ্ঠী (গ্রুপ) অথবা একাধিক প্রাথমিক গোষ্ঠীর সমবায়—কেন্দ্রীয় প্রতিষ্ঠানটি যাদের যোগসূত্র ধারণ করে থাকে। সভারা যদি প্রাথমিক গোষ্ঠী হিসাবে মিলিত না হন তা' হ'লে সেই সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানের মূল উদ্দেশ্যই হারিয়ে যায়। গীর্জায় যদি মানুষ উপাসনার উদ্দেশ্যে মিলিত না হ'ত, তা' হ'লে আমরা গীর্জাকে সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠান বলতে পারতাম কি? সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানের দৃষ্টি প্রধানত থাকবে তার প্রাথমিক লক্ষ্যের দিকে। ঐ লক্ষ্যই তার জীবনীশক্তির উৎস এবং ঐ লক্ষ্যই তাকে সার্থক ক'রে তোলে। আসল কথা এই যে, সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানে সাংস্কৃতিক এবং সামাজিক উপাদান অবিচ্ছেদ্যযোগে যুক্ত হয়ে থাকে। উপযোগিতামূলক প্রতিষ্ঠানে তা' থাকে না। এই জাতীয় প্রতিষ্ঠানে ব্যক্তি অংশ গ্রহণ না করেও ফলভাগী হতে পারে, কিন্তু সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানে তা'কে অংশ গ্রহণ করতেই হয়। ঘরে বসে লোকে ব্যাঙ্কের সুদ পেতে পারে, বিধান-সভায় যোগদান না করেও বিধি-বিধানের সুযোগ সুবিধা ভোগ করতে পারে, অল্পপক্ষে সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানে ব্যক্তি সক্রিয় অংশ গ্রহণ

করতে বাধ্য। এই দিক থেকে দেখলে বলা চলে সভ্যতাসূচক প্রতিষ্ঠান যেখানে নৈব্যক্তিক ; সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠান সেখানে ব্যক্তিসম্পর্কনির্ভর।

সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানের দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য—Liberty of Alternatives। মানুষ নিজের রুচি অনুসারে একটা সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠান ছেড়ে অন্য একটা সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানের সভ্য হ'তে পারে। দৃষ্টান্ত দিলে বক্তব্য আরো স্পষ্ট হবে। সভ্যতাসূচক প্রতিষ্ঠান—রাষ্ট্র এবং সংস্কৃতিমূলক প্রতিষ্ঠান—ধর্মগোষ্ঠী। মানুষ একটিমাত্র রাষ্ট্রের অধীনে থাকতে বাধ্য—কিন্তু এক ধর্মগোষ্ঠী ছেড়ে সে অন্য ধর্মগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত হতে পারে। এখানে রুচিই তার নিয়ামক। রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক প্রয়োগ বৈজ্ঞানিক ক্রিয়াকলাপ নিয়ন্ত্রণ সাপেক্ষ ব্যাপার। সাংস্কৃতিক ক্রিয়াকলাপ নিয়ন্ত্রণ নিরপেক্ষ স্বাধীন ব্যাপার। সভ্যতাসূচক প্রতিষ্ঠানে ব্যক্তির চির স্বাধীনতা থাকে না, সব রুচিকে এক ছাঁচে ঢালাই করার চেষ্টা থাকে, কিন্তু সাংস্কৃতিক প্রতিষ্ঠানে ব্যক্তিরুচি নিরঙ্কুশ।

এ সম্বন্ধে কোন মন্তব্য করার আগে আমরা সভ্যতা ও সংস্কৃতির সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণ করবার জন্ত সমাজ বিজ্ঞানীরা যে চেষ্টা করেছেন তার সামান্য পরিচয় দিয়ে নিতে চাই।

আগেই বলা হয়েছে—সমাজবিজ্ঞানীরা পুরুষার্থের শ্রেণী-বিভাগের ভিত্তি আশ্রয় করেই সভ্যতা ও সংস্কৃতির পার্থক্য নিরূপণের চেষ্টা করেছেন ; সভ্যতার অন্তর্ভুক্ত করেছেন সেই সব বস্তু সামগ্রীকে এবং সংগঠনকে যেগুলি উপযোগিতামূলক অর্থাৎ যেগুলি অন্য কোন উদ্দেশ্য সিদ্ধির উপায় বিশেষ (means to ends) এবং সংস্কৃতি বলেছে সেইগুলিকেই যেগুলি কোন উদ্দেশ্যের উপায় নয়, নিজেরাই উদ্দেশ্য অর্থাৎ যেগুলি উপযোগিতামূলক নয়।

সভ্যতার সংজ্ঞা দিতে গিয়ে তাঁরা লিখছেন—“By civilization, then, we mean the whole mechanism and organisation which man has devised in his endeavour to control the conditions of his life. It would include not only our systems of social organisation, but also our techniques and our material instruments. It would include alike the ballot-box and the telephone the Interstate Commerce Commission and the railroads, our

laws as well as our schools and our banking systems as well as our banks.” (Society—Page 498) অর্থাৎ মানুষ তার পরিবেশকে নিয়ন্ত্রিত বা বশীভূত করবার জন্ত, জীবনযাত্রা নির্বাহ করার জন্ত যতো যন্ত্রকৌশল এবং প্রতিষ্ঠানাদি উদ্ভাবন করেছে, সভ্যতা বলতে তাদের সব কিছুকেই বুঝায়। তার মধ্যে শুধু আমাদের সামাজিক প্রতিষ্ঠান সমূহই অন্তর্ভুক্ত নয়, আমাদের ক্রিয়াকৌশল এবং বাস্তব যন্ত্রপাতিও অন্তর্ভুক্ত। তার মধ্যে, ভোট-বাগ্ন, টেলিফোন, আন্তরাজ্য বাণিজ্য কমিশন, রেলপথ, আমাদের বিধিবিধান, শিক্ষা প্রতিষ্ঠান, ব্যাঙ্ক প্রভৃতি সমস্তই অন্তর্ভুক্ত।

সভ্যতার মধ্যে দুটি পর্যায় বা স্তর আছে। প্রথম পর্যায়ে রয়েছে—মৌলিক ক্রিয়াকৌশল বা কর্মপদ্ধতি (Basic technology) এবং দ্বিতীয় পর্যায়ে সামাজিক ক্রিয়াপদ্ধতি (Social technology)। ‘বেসিক টেকনোলজি’ বলতে বুঝায়—প্রকৃতিকে বশীভূত করার ক্রিয়াকৌশল—সেইসব বস্তু যা “directed to man’s control over natural phenomena। এই ক্ষেত্রটি হল—যন্ত্রবিদদের ক্ষেত্র। পদার্থ বিজ্ঞান, রসায়ন বিজ্ঞান এবং জীববিজ্ঞান সূত্রে এ মানুষের প্রয়োজনে প্রয়োগ করে। শিল্প-কারখানায়, কৃষিক্ষেত্রে এবং খনিতে উৎপাদন-প্রক্রিয়াকে নিয়ন্ত্রিত করে, জাহাজ, বিমান, কামানবন্দুক, কলের লাদল ইত্যাদি নানাপ্রকার দ্রব্য নির্মাণ করে। আর, ‘সোসাল টেকনোলজি’ বলতে বুঝায় সেই সব ক্রিয়াকৌশল যা “directed to the regulation of the behavior of human beings”—মানুষের আচরণ নিয়ন্ত্রণের জন্ত প্রযুক্ত হয়। ‘সোসাল টেকনোলজি’ আবার দুই শ্রেণীতে বিভক্ত : এক অর্থনৈতিক কর্মপদ্ধতি, দুই রাজনৈতিক কর্মপদ্ধতি বা টেকনোলজি। অর্থনৈতিক কর্মপদ্ধতির মধ্যে পড়ছে মানুষের অর্থনৈতিক কর্মপ্রচেষ্টা-গুলি এবং অর্থনৈতিক সম্পর্কগুলি এবং রাজনৈতিক কর্মপদ্ধতির মধ্যে পড়ছে—সামাজিক ব্যক্তি হিসাবে মানুষের মধ্যে যে সব সম্পর্ক গড়ে উঠে সেই সব সম্পর্কেরই অনেকগুলি।

সংস্কৃতি সভ্যতার বিপরীত বা প্রতিস্থিতি (antithesis)। সংস্কৃতির অন্তর্ভুক্ত হচ্ছে সেই সব বস্তু যেগুলি আমাদের বিশেষ কোন লক্ষ্যে পৌঁছানোর উপায় বিশেষ নয়, যেগুলি নিজেরাই লক্ষ্য।

এই বস্তুগুলি আমাদের আত্মপ্রকাশেরই উপায় “It is the expression of our nature in our modes of living and thinking, in our everyday intercourse, in art, in literature, in religion, in recreation and enjoyment” সংস্কৃতি হচ্ছে—জীবনযাপন রীতিতে, চিন্তায়, আমাদের দৈনন্দিন জীবনের আচার আচরণে, শিল্পে, সাহিত্যে, ধর্মে, আমোদ-প্রমোদে আমাদের স্বভাবের প্রকাশ। আমাদের ভিতরকার তাগিদে এই সববস্তুর সৃষ্টি, কোন বাহ্যিক প্রয়োজনের তাগিদে নয়। সংস্কৃতি মূল্যের জগৎ, রীতির জগৎ, আবেগ আসক্তির জগৎ, বৌদ্ধিক অভিযানের জগৎ। দৃষ্টান্ত দিয়ে বলা চলে, একটি উপন্যাস, চিত্র, কাব্য, নাটক, চলচ্চিত্র, খেলা, দর্শন, ধর্মমত, গীর্জা প্রভৃতি বস্তুগুলি আমরা সৃষ্টি করেছি—“because we want them as such, because it is their function to give us directly, not merely as intermediaries, something that we crave after or we think we need,”

- আমরা শুধু তাদেরই চাই কাবণ তাদের কাজ প্রত্যক্ষ ভাবে মধ্যস্থ হয়ে নয়, এমন কিছু দেওয়া যা আমরা কামা ব’লে কামনা করি অথবা মনে করি আমাদের চাই-ই। আমরা কত ভাবে নিজেদের প্রকাশ করতে চাই, এই সব বস্তু তারই নিদর্শন। বস্তু সভ্যতার অথবা সংস্কৃতির মধ্যে অন্তর্ভুক্ত হবে তা’ নির্ণয় করার উপায় হচ্ছে—প্রশ্ন করা—এই বস্তু গুলি কি আমরা শুধু ঐ বস্তুটিকে চাওয়ার জন্তই চাইছি, অথবা অন্ত কোন কামা বস্তুকে পাওয়ার জন্ত বস্তুটিকে ব্যবহার করছি? বস্তুটি কি বাহ্যিক প্রয়োজন মেটানোর জন্ত সৃষ্ট, অথবা বস্তুটির জন্তই বস্তুটিকে চাওয়া হচ্ছে? যদি এমন হয় যে বস্তুটির জন্তই বস্তুটিকে আমরা চাইছি, তা হ’লে বস্তুটি সংস্কৃতির শ্রেণীভুক্ত হবে; আর যদি এমন হয় যে বস্তুটিকে চাওয়া হচ্ছে অন্য কোন বস্তু লাভের উপায় হিসাবে—বাহ্যিক প্রয়োজন মেটানোর জন্ত—বস্তুটি সৃষ্টি হয়েছে, তখন বস্তুটিকে সভ্যতা শ্রেণীভুক্ত করতে হবে। যেখানে বস্তুর মধ্যে সভ্যতা লক্ষণ এবং সংস্কৃতি লক্ষণ দু’টোই থাকে—অনেক বস্তুতেই এমনটি দেখা যায়—বিশেষতঃ আমাদের পোষাক পরিচ্ছদে এবং ঘর বাড়ীতে—সেখানে ঐ দু’টি লক্ষণ উল্লেখ করা ছাড়া গতাস্বর নেই।

সভ্যতার এবং সংস্কৃতির যে বৈশিষ্ট্য নির্ধারণ করা হ’ল, তা’ থেকে

উভয়ের তুলনামূলক আলোচনার অবকাশ বেশ পাওয়া যায়। সমাজ বিজ্ঞানীরা সে অবকাশের সদ্ব্যবহার করেননি।

তুলনামূলক আলোচনা করে তাঁরা দেখিয়েছেন :

(ক) সভ্যতাকে পরিমাপ করার নির্দিষ্ট মানদণ্ড আছে, সংস্কৃতির তা নেই। সভ্যতার অন্তর্গত বস্তুগুলি যেহেতু লক্ষ্য পৌছানোর উপায়, সেইহেতু,—অবশ্য লক্ষ্য ঠিকভাবে নির্ধারিত থাকলে—বস্তুগুলির উৎকর্ষ-অপকর্ষ পরিমাপ করা সম্ভব। হাতে-ঠেলা লাঙ্গলের চেয়ে কলের-লাঙ্গল যে ভালো, এ কথা সকলেই স্বীকার করবে, বিনিময় ব্যবস্থা থেকে আজকের মুদ্রা-ব্যবস্থা যে বেশী সুবিধাজনক, এ কথাতেও কেউ আপত্তি করবে না, কিন্তু সংস্কৃতিকে পরিমাপ করবার কোন সার্বজনিক মানদণ্ড নেই। বানার্ড শ' যদি মনে করেন তিনি শ্রেষ্ঠপীয়রের চেয়েও বড়ো নাট্যকার, তা' হ'লে কেউ তাঁর দাবীকে প্রমাণিত বা অপ্রমাণিত করতে পারেন না, আমরা শুধু ঐ মত মানতে বা না-মানতে পারি এই মাত্র। এর কারণ এই যে সংস্কৃতির মূল্য-বিচারে এক এক যুগের এক এক সম্প্রদায়ের বা গোষ্ঠীর এক এক রকম মত। এবং এক এক রকম মতের কারণ এই যে, যে মূল্যকে মানদণ্ড হিসাবে ধরা হবে সেই মূল্য সর্বজন স্বীকৃত নয়, ব্যক্তির বিশ্বাসের উপর তার স্থিতি, ব্যক্তিগত রুচির উপরে ঐ মূল্যের মূল্য নির্ভরশীল।

(খ) সভ্যতা সর্বদাই অগ্রগতিশীল কিন্তু সংস্কৃতি সর্বদা প্রগতিশীল নয়।

সভ্যতা সর্বদাই এগিয়ে চলে, এবং এগিয়ে চলে একটি বিশেষ লক্ষ্যের অভিমুখে। কোন আকস্মিক উৎপাতে সমাজের গতি ব্যাহত বা স্তব্ধ না হ'লে—সভ্যতার এগিয়ে চলার বিরাম থাকে না। সভ্যতার সামগ্রী শুধু যে এক যুগ থেকে অন্য যুগ উত্তরাধিকারস্বত্রে লাভ করে তাই নয়, সেগুলিকে সেইযুগ আরো উপযোগী করে তোলে, নতুন নতুন আবিষ্কারে সমৃদ্ধতর করে তোলে। একবার যা আবিষ্কৃত হ'চ্ছে, আবিষ্কারের পর তাকে নিত্য পরিবর্তন পরিবর্ধন করে পূর্ণতা দেওয়ার চেষ্টা চলছে। যানবাহনের দৃষ্টান্ত দিলেই কথাটা স্পষ্ট হবে। মাল্লব যান-বাহন উদ্ভাবন করেছে যাত্রায়তকে ক্ষুদ্রতর এবং আরামদায়ক করবার উদ্দেশ্যে। আদিম ব্যবস্থা থেকে যানবাহনের ক্রমোন্নতি লক্ষ্য করলেই

দেখা যাবে—যানবাহনকে মানুষ অধিকতর ক্ষমতাসম্পন্ন এবং আরাম-দায়ক করবার চেষ্টা ক’রে চলেছে। অন্তর্গত সংস্কৃতি সর্বদা উন্নতির লক্ষ্যের অভিমুখে এগিয়ে চলে না। সংস্কৃতির গতিতে জোয়ার তাঁটা খেলে। গ্রীক নাটকের পরে রোমান নাটক, নাটকের প্রগতি নয়, তেমনি শেক্সপীয়ারের পরে যে সব নাটক রচিত হয়েছে তা’ শেক্সপীয়ার থেকে আরো ভালো বা বড় নাটক নয়। সংস্কৃতির প্রগতির সঙ্গে সভ্যতার প্রগতির এখানেই মস্ত বড় পার্থক্য। সভ্যতার অগ্রগতি অব্যাহত, সংস্কৃতির অগ্রগতি অবধারিত নয়।

(গ) সভ্যতাকে অনায়াসেই এক দেশ থেকে অন্য দেশে এবং সমাজের সর্বাংশে ছড়িয়ে দেওয়া চলে, কিন্তু সংস্কৃতিকে সেভাবে সঞ্চারিত করা যায় না। সংস্কৃতি সঞ্চারিত হয় সহৃদয়ের কাছে। শিল্পী ছাড়া আর কেউ শিল্প আশ্বাদন করতে পারে না; সংগীতজ্ঞের কান না থাকলে সংগীত সন্তোষ করা যায় না। সভ্যতার দানকে আমরা, যে বৃত্তি ঐ দানগুলি সৃষ্টি করেছে, সেই বৃত্তির সাহায্য না নিয়েই ভোগ করতে পারি, কিন্তু সংস্কৃতির দানকে সন্তোষ করতে হ’লে, যে বৃত্তি থেকে বস্তুটির জন্ম সেই বৃত্তি দিয়েই তা’ করতে হবে। অধিকন্তু দুয়ের সৃষ্টি প্রক্রিয়াও ভিন্ন। বড় বড় আবিষ্কার আবিষ্কারকে ছোট ছোট বৈজ্ঞানিকরা মেজেঘসে উন্নত করতে পারে, কিন্তু কোন অল্পশক্তি নাট্যকার শেক্সপীয়ারকে পরিমার্জনা করতে পারেন না। শিল্পীর সৃষ্টি শিল্পীর ব্যক্তিত্বকে যত বেশী করে প্রকাশ করে থাকে, যন্ত্রবিদের যন্ত্র ততখানি যন্ত্রবিদের ব্যক্তিত্বকে প্রকাশ করে না। কোন জাতির বৈশিষ্ট্য তার সভ্যতার চেয়ে সংস্কৃতির মধ্যেই বেশী করে ধরা পড়ে। অতীতের বা বর্তমানের সংস্কৃতি থেকে আমরা কত কি গ্রহণ করতে পারি বা না পারি তা নির্ভর করে আমরা কি তার উপরে। আমরা গ্রহণ করি সেইটুকুই যেটুকু গ্রহণ করতে আমরা উপযুক্ত। নিজেকে মহৎ না হলে মহত্তর সংস্কৃতিকে গ্রহণ করা যায় না।

কিন্তু সভ্যতার দানকে আমরা অনায়াসেই ব্যবহার করতে পারি, যোগ্যতা না থাকলেও পারি। ইলেকট্রিক বাতি ব্যবহার করতে আমাদের বৈজ্ঞানিক হওয়ার কোন প্রয়োজন নেই, রেলগাড়ীতে চড়তে যন্ত্রবিদ-হওয়ার প্রয়োজন নেই। কিন্তু সংস্কৃতি যেহেতু “immediate

expression of the human spirit"—মানবাত্মার প্রত্যক্ষ প্রকাশ—এ প্রকাশে অংশ গ্রহণ না করা পর্যন্ত সাংস্কৃতিক সৃষ্টিকে সম্ভোগ করা যায় না। তারপর, সংস্কৃতি যেহেতু মানবাত্মার প্রত্যক্ষ প্রকাশ সেহেতু সংস্কৃতির অগ্রগতি তখনই সম্ভব যখন আত্মা সূক্ষ্মতর কিছু সৃষ্টি করতে সক্ষম, যখন আত্মার প্রকাশযোগ্য আরো কিছু থাকে। সভ্যতা সংস্কৃতিব বাহন বটে, কিন্তু সভ্যতার অগ্রগতিতে সংস্কৃতির অগ্রগতি ঘটবেই এমন কোন নিয়ম নেই। বেডিও আমাদের কথাকে পৃথিবীর প্রান্ত পর্যন্ত পৌঁছে দিতে পারে; কিন্তু তাই বলে বেডিও যে কথামূলি প্রচাৰ করবে তারা যে আগের কথার চেয়ে উচ্চতাব চিন্তা হবে এমন কোন কথা নেই।

(ঘ) সভ্যতাকে অক্ষত এবং অপরিবর্তিত রূপে ধাব করা যায়, সংস্কৃতিকে তা' করা যায় না। আধুনিক যুগে যানবাহন ব্যবস্থার অগ্রগতিব ফলে, সব দেশেই সভ্যতার উপকরণগুলি ছড়িয়ে পড়েছে—এবং সভ্যতার রূপ এক হতে দাঁড়াচ্ছে। অসভ্য জাতিবা পর্যন্ত ভীষ ধনুক ত্যাগ ক'রে বন্দুক ব্যবহার কবছে। আর্থিক সামর্থ্যে সমর্থ হ'লে, প্রত্যেক সমাজই হস্তচালিত যন্ত্রের জায়গায় শক্তি-চালিত যন্ত্র চালু করতে চক্কু। ফলে ব্যবসা-বাণিজ্যের রূপ বদলে যেতে বাধ্য। কিন্তু সারা পৃথিবীতে এক বকম সভ্যতা চালু হওয়া সত্ত্বেও, সাংস্কৃতিক পার্থক্য লুপ্ত হবে না। শিল্পোন্নত দেশগুলিব দিকে তাকালেই তা' বুঝা যেতে পারে। তবে এ কথা যেমন সত্য, যে সাংস্কৃতিক ঋণ গ্রহণ (Cultural borrowing) অসম্ভব ঘটনা নয়, তেমনি এ কথা আরো সত্য যে—পুরো-পুরিভাবে ঋণ গ্রহণ সম্ভব নয়, এই গ্রহণ বাছ-বিচার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, রুচি-সাম্যের দ্বারা প্রভাবিত এবং গ্রহীতার ব্যক্তিত্বের দ্বারা সর্বদাই অনুরঞ্জিত, এমন কি বিকৃতও বটে। এই কারণে সভ্যতার প্রসার বত দ্রুতগতিতে ঘটে, সংস্কৃতির প্রসার তত দ্রুতগতিতে ঘটেতে পারে না। সংস্কৃতির প্রসার নির্বাচনী প্রক্রিয়া (selective process) দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

সভ্যতা ও সংস্কৃতির পার্থক্য আরো স্পষ্টরূপে প্রতিভাত হয় যখন আমরা সংস্কৃতির সঙ্গে “বেসিক টেকনোলজি”র তুলনা করতে যাই। “সোশাল টেকনোলজি”—মূল্যের (Values) উপর নির্ভরশীল বলে পার্থক্যটি খুব স্পষ্ট হয়ে উঠে না।

কোন অর্থনৈতিক ব্যবস্থার বা রাজনৈতিক ব্যবস্থার মানবের

সঙ্গে মাহুঘের সম্পর্ক কি ভাবে বিচ্ছিন্ন হবে, মাহুঘেরগড়া সংগঠনকে নিয়ন্ত্রিত করতে কি ধরনের বিধি ব্যবস্থা করতে হবে, তা নির্ধারিত হয় প্রধানত সমাজের সাংস্কৃতিক মান বা অবস্থার দ্বারা। ঐ সমস্ত বিধি-বিধান অস্ত্রের কাছ থেকে ধার করে আনা না যায় এমন নয়, কিন্তু সাংস্কৃতিক মান সমান না হলে, বিধি বিধান ঠিক খাটে না। যেমন উপযুক্ত সাংস্কৃতিক প্রস্তুতি না থাকলে, গণতান্ত্রিক সংবিধান, যাকে বলে ‘যথার্থ প্রতিষ্ঠিত হওয়া’ তা হ’তে পারে না।

এবার সভ্যতা ও সংস্কৃতির পারস্পরিক সংযোগের দিকটি নিয়ে দু’একটি কথা বলেই প্রবন্ধটি শেষ করছি। সভ্যতা ও সংস্কৃতি পরস্পর সম্পর্কিত বা সাপেক্ষ। কোন বস্তু বা প্রক্রিয়া প্রধানত সভ্যতা-সৃষ্ট অর্থাৎ প্রয়োগ-বৈজ্ঞানিক অথবা সাংস্কৃতিক হ’তে পারে, কিন্তু তার মধ্যে প্রয়োগ-নৈতিক এবং সাংস্কৃতিক দু’টো লক্ষণই থাকতে পারে। এ বিষয়ে সমাজবিজ্ঞানীদেব সিদ্ধান্ত এই—“The object that fall mainly in the category of civilization have generally and in different degrees a cultural aspect”—এবং “The objects that fall mainly in the category of culture have invariably a technological or utilitarian medium.” অর্থাৎ যে সমস্ত বস্তু প্রধানত সভ্যতার অন্তর্গত তাদেরও কম বেশী সাংস্কৃতিক দিক থাকে এবং যে বস্তুগুলি সংস্কৃতির অন্তর্ভুক্ত তাদেরও একটি প্রয়োগ-বৈজ্ঞানিক বা ঔপযোগিক মাধ্যম থাকে। প্রয়োগ বৈজ্ঞানিক উৎপন্ন দ্রব্যের সাংস্কৃতিক দিক যে থাকে তার দৃষ্টান্ত খুঁজতে বেশীদূর যেতে হবে না। প্রযোজনীয় দ্রব্যকে আমরা সব সমবেই স্মরণ করতে চাই—গ্লাস হোক, ঘটি হোক, থালা হোক, বাটি হোক, টেবিল হোক, চেয়ার হোক, মোটর হোক, বাড়ী হোক, সব কিছুকেই আমরা স্মৃদ্ধ করবার চেষ্টা করে থাকি—এক কথায় সৌন্দর্যমূল্যে মূল্যবান করতে চাই। বস্তু সত্ত্বে যে কথা সত্য প্রতিষ্ঠান এবং সংগঠন সত্ত্বে সে কথা আরো প্রযোজ্য। একটি সংবিধান বা বিধি-বিধান শুধু শাসন ব্যবস্থারই উপায় মাত্র নয়; সঙ্গে সঙ্গে তা একটা জাতির আত্মাকেও প্রকাশ করে এবং করে বলেই সেগুলি ঐতিহ্যের বিগ্রহ হিলাবে নিরপেক্ষ মূল্যের অধিকারী হয়ে উঠে।

দ্বিতীয়ত সাংস্কৃতিক দ্রব্যসম্ভারের প্রয়োগ বৈজ্ঞানিক মাধ্যম থাকে এটা প্রমাণ করাও খুব কষ্টসাধ্য ব্যাপার নয়। যে সমস্ত ঘটনাকে আমরা সংস্কৃতির প্রকাশ বলে মনে করে থাকি তাদের অস্তিত্বও বাস্তব মাধ্যম এবং প্রয়োগ-বিজ্ঞানের সামর্থ্যের উপর নির্ভর করে।

‘প্রকাশের মাধ্যম ভাষা হোক, বা বর্ণ হোক, বা পাথর হোক অথবা ইংগিত বা অন্তর্বাহিক সংকেতই হোক, সব ক্ষেত্রেই প্রকাশ, প্রয়োজ্য উপকরণেব সামর্থ্য দ্বারা নিষদ্ধিত এবং সীমাবদ্ধ। এ বিষয়ে এই সিদ্ধান্তই সমীচীন—যে (ক) প্রত্যেক স্তরেই “টেকনোলজি” (প্রয়োগ-বিজ্ঞান) সংস্কৃতির বাহন (খ) সাংস্কৃতিক ক্রিয়াকলাপ কি পরিমাণে সীমাবদ্ধ বা কি পরিমাণে মুক্ত তার নিয়ামক (গ) সংস্কৃতিব পরিবেশ, যার সঙ্গে সংস্কৃতি সর্বদাই কিছু পরিমাণে খাপ খাওয়াতে চেষ্টা করে। সভ্যতা সংস্কৃতির বাহন—তার ভাল দৃষ্টান্ত—সাহিত্যের আধুনিক রূপ-রীতির এবং প্রসারের সঙ্গে মুদ্রায়ন্ত্রের সম্পর্কটি। আজ সাহিত্যে যে বড় বড় নভেল দেখা যাচ্ছে এবং সাহিত্য-রসিকের সংখ্যা যে এতো পরিমাণে বেড়েছে, তার মূলে রয়েছে মুদ্রায়ন্ত্রের আবিষ্কার ও উন্নতি। দ্বিতীয়ত সভ্যতা তার প্রয়োগ বৈজ্ঞানিক উন্নতির দ্বারা সহজে প্রয়োজনীয় দ্রব্যাদি উৎপাদন করায়, মানুষ অনেকখানি শক্তি সঞ্চয় করতে পারে এবং সেই শক্তিকে সাংস্কৃতিক সামগ্রী তৈরির কাজে নিয়োগ করতে পারে। এই ভাবে সভ্যতা সংস্কৃতির পবিপোষণে সহায়ক হ’য়ে থাকে। তৃতীয়ত, সভ্যতা শুধু যে সংস্কৃতির মুক্তির পথই প্রশস্ত করে তা’ নয়, মন ও পরিবেশের সম্পর্কে ঐ ভাবে এক কথায় ব্যক্ত করা চলে না। আমরা যে সব যন্ত্রপাতি ব্যবহার করি তারা আমাদের বাসনারই সৃষ্টি বটে, কিন্তু তারা উলটে আমাদের বাসনাকে জাগ্রত করে, পরিবর্তিত করে এবং ভিন্নধাতে পরিচালিত করে। আমরা প্রয়োজন সিদ্ধ করতে যে যন্ত্র উদ্ভাবন করি, তা আমাদের জীবনযাত্রা, চিন্তা, আমাদের আশা-আকাঙ্ক্ষা, ভয় প্রভৃতিকে প্রভাবিত করে সভ্যতা যেন আমাদের উপরে প্রতিশোধ নেয়। যন্ত্রযুগ আসার পরে, আমাদের মধ্যে নতুন অভ্যাস, নতুন আমোদ-প্রমোদ, নতুন দর্শন, নতুন নীতিবোধ, নতুন উৎপাদন-ব্যবস্থা, নতুন বান-বাহনের ব্যবস্থা এসেছে। দূরবীক্ষণ যন্ত্র আমাদের বিশ্বের ধারণা, অণুবীক্ষণ যন্ত্র

আমাদের জীবনের প্রকৃতির ধারণা বদলে দিয়েছে এবং তার ভিতর দিয়ে আমাদের ধর্মীয় সংস্কার ও নীতিবোধকে প্রভাবিত তথা পরিবর্তিত করেছে।

এ যেমন একদিকের কথা, তেমনি অন্যদিকের কথা এই যে সংস্কৃতিও সভ্যতাকে প্রভাবিত করে থাকে। সংস্কৃতি হচ্ছে “realm of final valuation” ‘পরম মূল্যের রাজ্য’ এবং মানুষ সমগ্র জগতকে—১৯শ তাদের সমস্ত ক্রিয়াকৌশল, যন্ত্রপাতি ও শক্তিকেও, ঐ মূল্যের আলোকেই ব্যাখ্যা করতে বাধ্য। প্রত্যেক জাতির, প্রত্যেক যুগের, বিশেষ বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আছে, নিজস্ব চিন্তা এবং দর্শন আছে; এক কথায় বিশেষ ধরনের মূল্যবোধ আছে।

ঐ জাতি বা যুগ যে শক্তি ব্যবহার করে এবং যে-ভাবে ব্যবহার করে, যে বস্তু আবিষ্কার করার জন্য আগ্রহী হয়, এবং যে কাজে সেই আবিষ্কারকে নিয়োগ করে, যা যা সঞ্চয় করে এবং সঞ্চয়কে যে ভাবে ব্যবহার করে,—এ সমস্ত ঐ বিশেষ জাতির বা যুগের জ্ঞান, বিশ্বাস, সংস্কার এবং মূল্যবোধ থেকে নিজেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করতে পারে না। একটা দৃষ্টান্ত দিলেই বক্তব্য আরো স্পষ্ট হবে। ভারতবর্ষ আণবিক গবেষণার জন্য অর্থ ব্যয় করতে কুণ্ঠিত না হলেও আণবিক বোমা তৈরি করতে অনিচ্ছুক। এই অনিচ্ছার কারণ আর্থিক অভাব নয়; অনিচ্ছার কারণ এই যে, ভারতবর্ষ অহিংসা-নীতিতে বিশ্বাসী, অহিংসাকে ভারতবর্ষ বড় একটি মূল্য বলে স্বীকার করেছে।

এখানেই উপসংহার করা যাক। সমাজ বিজ্ঞানীরা সভ্যতা ও সংস্কৃতির সংজ্ঞা, স্বরূপ এবং সম্পর্ক সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন, সেই আলোচনার অতি সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়ার চেষ্টাই এখানে করেছি। তাঁদের মত সমালোচনার কোন চেষ্টা আমি করিনি। এই প্রবন্ধ রচনায় আমার কৃতিত্ব এইটুকুই যে আমি তাঁদের কথাকে বাংলা ভাষায় প্রকাশ করতে চেষ্টা করেছি এবং সে চেষ্টা পারিভাষিক শব্দের সার্থক অনুবাদের অভাবে অনেক ক্ষেত্রে বাধাগ্রস্ত হয়েছে।

বাংলার

বৈষ্ণব সাহিত্য

(প্রাক চৈতন্য যুগ পর্যন্ত)

দুর্গেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্য অতি গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায়। এই সাহিত্যের সৃষ্টি মুখ্যত জয়দেবের গীতগোবিন্দ নিয়ে। এব পূর্বে সাহিত্যাকারে বৈষ্ণব রচনা না পাওয়া গেলেও ইতস্তত বিক্ষিপ্ত যৌথ বাংলাদেশে যে না মেলে তা নয়।

রাধাকৃষ্ণেব ব্রজলীলাব সর্বপ্রথম আভাস পাওয়া যায় নবম শতাব্দীর মধ্যভাগে কামকপরাজ বনমাল বর্মদেবের একটি লিপিতে। ভোজবর্মা বেলাবলিপিতেও এর স্বীকৃতি আছে। আব বাঙালী কবি বচিত সর্বপ্রথম কৃষ্ণলীলার চিত্র পাওয়া যায় 'কবীন্দ্র সমুচ্চয়' গ্রন্থে। কবীন্দ্র সমুচ্চয় ও সত্বিককর্ণামৃত নামে সুপ্রাচীন দুটি সংগ্রহ গ্রন্থই সংকলিত ও সম্পাদিত হয় বাঙালী মনীষী দ্বারা।

কবীন্দ্র সমুচ্চয় গ্রন্থেব পাণ্ডুলিপি পাওয়া গেছে নেপালে। এটি একাদশ-দ্বাদশ শতাব্দীর আদি বঙ্গাক্ষরে লেখা। সংকলয়িতাব নাম জানা যায় নি; তবে তিনি যে বাঙালী ছিলেন তা অল্পমাত্র কবয় যাক কবিদের নাম প্রামাণ্যে। গ্রন্থে ৫২৫টি শ্লোক ও ১১১ জন কবির নাম আছে। তন্মধ্যে অধিকাংশই বাঙালী। বৈদেশিক আক্রমণ পর্যদন্ত বাংলা দেশ থেকে গ্রন্থখানি নিয়ে যাওয়া হয়েছিল নেপালে নিশ্চিত ধ্বংসের হাত থেকে বক্ষা করার জন্ত। বাংলা সাহিত্যেব প্রথম গ্রন্থ চর্যাপদও এই কাবণে নেপালে চলে গিয়েছিল।

প্রায় হাজার বছর পূর্বে যে কবিতা সংগ্রহ বা কবিতাচয়ন-ধারার প্রবর্তন হয় বাংলা দেশে তার প্রমাণ হল কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয় গ্রন্থটি। এই গ্রন্থে কৃষ্ণের ব্রজলীলার কতকগুলি মনোজ্ঞ শ্লোক আছে। দৃষ্টান্ত স্বরূপ কয়েকটি উদ্ধৃত হল,—

কোহয়ং বাসি হরিঃ প্রধাছ্যপবনং শাখামুগেণাত্ত কিং

কৃষ্ণকুহলং দরিতে বিভ্রমি স্ততরাং কৃষ্ণঃ কথং বানরঃ ।

মুগ্ধেহং মধুসূদনো ব্রজ লতাং তামেব পুষ্পাসবাম্
ইখং নির্বচনীকৃতো দদিতয়া হ্রীণো হরিঃ পাতু বঃ ॥

আমার কুঞ্জঘারে কে? আমি হরি। তুমি যদি হরি অর্থাৎ বানর, তবে উপবনে যাও; বানরের এখানে কি প্রয়োজন? আমি প্রিয়ে রাধিকে, আমি কৃষ্ণ। তুমি যদি কালো বানর হও তাহলে তো আমি অত্যন্ত ভয় পাব; বানর কি কখনও কালো হয়? আমি মুগ্ধে রাধিকে, আমি মধুসূদন। তুমি যদি মধুসূদন তবে পুষ্পিত লতার কাছে যাও। প্রিয়া, কর্তৃক এইরূপে নিরুত্তরীকৃত লজ্জিত হরি তোমাদের রক্ষা করুন। (হরি = কৃষ্ণ, অন্ত অর্থে বানর, মধুসূদন = কৃষ্ণ, অন্ত অর্থে মধুকর।)

উক্ত শ্লোকটির মধ্যে রয়েছে ষণ্ডিতা রাধিকার অভিমান উক্তি। রাসে কৃষ্ণ অন্ত নায়িকাসক্ত হলে সখীমুখে সেই সংবাদ শুনে রাধিকা রাসস্থল থেকে দূরে এক নিভৃত কুঞ্জে চলে যান। পরে কৃষ্ণ রাধাকে না দেখতে পেয়ে অত্যন্ত ব্যাকুল হয়ে পড়েন এবং সকলকে ছেড়ে তাঁর অন্বেষণে নিরত হন। শেষে এক পিকবরের সাহায্যে রাধাকুঞ্জে গিয়ে কৃষ্ণ উপস্থিত হলে রাধিকা এমন ভাব করেন যেন কৃষ্ণকে চেনেনই না। স্তবরাং নিশ্চয়োজনবোধে তাঁকে চলে যেতে বলেন। কৃষ্ণের উপর রাধিকার দারুণ অভিমানের কথাই এখানে ব্যক্ত হয়েছে রূপকের মধ্য দিয়ে।

ময়াঘি ষ্টা ধৃতঃ স সখি নিখিলামেব রজনীম্
ইহ স্মাদত্র স্মাদিতি নিপুণমন্তাভিহৃতঃ।
ন দৃষ্টো ভাণ্ডীরে তটভূবি ন গোবর্ধনগিরে
ন কালিন্দ্যাঃ [কূলে] ন চ নিচুলকুঞ্জে মুররিপুঃ ॥

সখি রাধিকে, আমি সমস্ত রাত্রি ধরে সেই ধৃতকে অন্বেষণ করেছি। কৃষ্ণ এখানে থাকতে পারে, সেখানেও থাকতে পারে এই ভেবে তন্ন তন্ন করে তার খোঁজ করেছি। কিন্তু সেই কৃষ্ণকে আমি ভাণ্ডীরবনে গোবর্ধন পর্বতের পাদদেশে, যমুনাকূলে বা বেতসকুঞ্জে কোথাও পেলাম না।

উক্ত শ্লোকে কৃষ্ণের ব্রজলীলার চিত্রই অঙ্কিত। কৃষ্ণ রাধিকাকে গমনের সঙ্কেত করেছেন; তদনুসারে রাধিকা কুঞ্জে সারারাত্রি কৃষ্ণের অপেক্ষার আছেন; কিন্তু কৃষ্ণের দেখা নেই। রাধিকা ব্যাকুল

হয়ে সখীকে পাঠিয়েছেন কৃষ্ণের অশ্বেষণে। সখী বৃন্দাবনের সমস্ত স্থানে খুঁজেও কৃষ্ণকে না দেখতে পেয়ে বিষন্ন মনে ফিরে এসেছে রাধিকার কাছে।

[লীল্যাং গচ্ছত] ধেমুতঙ্ককলসানাদায় গোপ্যো গৃহং

দুখে বক্ষসিনীকূলে পুনরিয়ং রাধা শনৈর্ষান্ততি ।

ইত্যন্তব্যাপদেশগুপ্তহৃদয়ঃ কুব্ধং বিবিক্তং ব্রজং

দেবঃ কারণনন্দহুতশিবং কৃষ্ণঃ স মুচ্ছাতু বঃ ॥

গোপীগণ! তোমরা দোহা দুধেব কলসী নিয়ে গৃহে যাও। অত্যন্ত গাভীর দোহন শেষ হলে রাধা পরে ধীরে ধীরে যাবে। এই ছলে মনের কথা গোপন রেখে যে কৃষ্ণ ব্রজ অর্থাৎ বাধান নির্জন করলেন, সেই নন্দপুত্র কৃষ্ণ তোমাদের অমঙ্গল দূর করুন।

উক্ত শ্লোকটি গুরুত্বপূর্ণ, কারণ গীতগোবিন্দের প্রারম্ভ শ্লোকটিব সঙ্গে এই শ্লোকটির মর্মার্থের সাদৃশ্য আছে। গীতগোবিন্দের প্রথম শ্লোকে রাধাকৃষ্ণের মিলনের জন্ত যে প্রয়াস দেখা যায়, আলোচ্য শ্লোকটিতেও সেই চেষ্টাই বিদ্যমান, প্রার্থনা বিষয়েও প্রায় ঐক্যই বয়েছে। এতে মনে হয়, ‘কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয়’-এ যেটুকু অস্পষ্ট ছিল, তাই স্পষ্ট হয়ে উঠেছে ‘গীতগোবিন্দ’-এর প্রথম শ্লোকে। কৃষ্ণ যোগমায়া—অবলম্বনে লীলা প্রকাশ করেছিলেন বৃন্দাবনে। জয়দেব, চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি প্রভৃতিব রচনার উক্ত লীলামাহাত্ম্য বর্ণিত হয়েছে অপূর্ব সুরে, ছন্দে, অলংকারে, কিন্তু সেই লীলার অরুণোদয় দেখা যায় কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয় গ্রন্থের আলোচিত শ্লোকসমূহে। গ্রন্থটিও বাঙালী কবির দ্বারা সংকলিত। সেইজন্ত বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্য আলোচনায় কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয় গ্রন্থটি সর্বপ্রথম উল্লেখযোগ্য।

এখানে মনে রাধা প্রয়োজন, কৃষ্ণের ব্রজলীলার আভাস বাংলাদেশে সংস্কৃতে প্রকীর্ত্ত শ্লোকে পাওয়া গেলেও প্রাকৃত অপভ্রংশ বৃগেও যে ঐ লীলা অবিদ্যমান ছিল না এদেশে তারও প্রমাণ দুর্লভ নয়। বস্তুতঃ কালু, রাই, নান্দ, আইহন প্রভৃতি নাম বিবর্তনের দ্বারা লক্ষ্য করলে বোঝা যায় যে বাংলাদেশে রাধাকৃষ্ণলীলা লোকমুখে বহুকাল আগে থেকেই চলে আসছিল। শেষে এই লীলাকথা সাহিত্যের আকার ধারণ করে প্রায় হাজার বৎসর পূর্বে।

বাংলাদেশে রচিত কৃষ্ণের বৃন্দাবনলীলা ও বিষ্ণুর বিভিন্ন অবতার কথার পাওয়া যায় ‘মানসোল্লাস বা অভিলষিতার্থ চিন্তামণি’ নামে একটি কোষগ্রন্থে। এই গ্রন্থে উদ্বৃত্ত গানগুলি ভারতবর্ষের বিভিন্ন স্থানীয় ভাষায় রচিত। বাংলা ভাষায় রচিত প্রাচীনতম গানগুলি কৃষ্ণের ব্রজলীলা-অবলম্বনে। বলা বাহুল্য, ঐ গানগুলি এত লোকপ্রিয় যে হুদূর মহারাষ্ট্রের প্রান্তে রচিত কোষগ্রন্থটিতে গানগুলি উদ্ধৃত হয়েছে। ‘এই কোষগ্রন্থটি চালুক্যরাজ তৃতীয় সোমেশ্বরের পৃষ্ঠপোষকতায় ১১২৯ খৃষ্টাব্দে লেখা।

১২০৬ খৃষ্টাব্দে রচিত ‘সহজিকর্ণামৃত’ গ্রন্থে প্রায় আশি জনের উপরে বাঙালী কবির রচনা পাওয়া যায়। নামের পূর্বে ‘গাঁই’ উল্লেখ থাকায় কতকগুলি কবিতা যে বাঙালী ব্রাহ্মণ কবির তা নিঃসন্দেহে বলা চলে। যেমন ভট্টশালীয় পীতাম্বর, রত্নমালীয় পুণ্ড্রাক ইত্যাদি। ইহা ছাড়া দিবাকর দত্ত, নারায়ণ দত্ত, বসন্ত দেব, বিনয় দেব, পশুপতি ধর, শংকর ধর, কালিদাস নন্দী, ত্রিপুরারি পাল প্রভৃতি নিশ্চিত বাঙালী কবি। সহজিকর্ণামৃতে সংকলয়িতা শ্রীধর দাসের পিতা বটু দাস ছিলেন লক্ষণ সেন দেবের অন্তরঙ্গ সখা। সুতরাং বাঙালী সংকলয়িতার গ্রন্থে বাঙালী কবিই বেশির ভাগ স্থান অধিকার করেছেন বলে নিশ্চিত অনুমান করা যায়। এই সহজিকর্ণামৃতে লক্ষণসেন, কেশবসেন, শরণ প্রভৃতির রাধাকৃষ্ণলীলাবিষয়ক পদ পাওয়া যায়।

‘নাটক লক্ষণ রত্নকোষ’ নামে সাগর নন্দীর রচিত একখানি গ্রন্থের উল্লেখ পাওয়া যায়। এতে বহু বাঙালী লেখকের নাম আছে! ‘রাধা’, ‘সত্যভামা’, ‘কেলি রৈবতক’, ‘রবতীপরিণয়’ ইত্যাদি কৃষ্ণলীলাবিষয়ক নাট্যানিবন্ধগুলি বাঙালী কবির রচিত। ‘নাটক লক্ষণ রত্নকোষ’ ঠিক কখন রচিত তা বলা যেতে না পারলেও এই পর্বে যে রচিত তা অনুমান করতে কষ্ট হয় না।

বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যের আসরে সুদীপ্ত আলোকবর্তিকা হাতে করে উপস্থিত হলেন কবি জয়দেব। ইনি লক্ষণসেন দেবের সর্ভার অমৃতম কবি। সমসাময়িক শিক্ষিত সমাজ রাজসভাকে কেন্দ্র করেই সাহিত্য সৃষ্টি করেছিলেন। কবি ধোয়ী লক্ষণসেনকে বাংলার বিক্রমাদিত্য বলেছেন। সেন রাজারা সকলেই ছিলেন বিজ্ঞোৎসাহী; তা ছাড়া ঔরা নিজেরাও কবি ছিলেন। বলালসেন, লক্ষণসেন,

কেশবসেন প্রভৃতি যে কবি ছিলেন তা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। লক্ষ্মণ সেনের রাজসভায় ছিলেন পাঁচজন হুষ্টিধর কবি—গোবর্ধন, শরণ, জয়দেব, উমাপতি ধর ও ধোয়ী। গীতগোবিন্দের প্রথম সর্গান্তর্গত চতুর্থ স্লোকে এই পাঁচজন প্রখ্যাত কবির উল্লেখ রয়েছে,—

বাচঃ পল্লবয়তুমাপতিধরঃ সন্দর্ভশুদ্ধিং গিরিঃ

জানীতে জয়দেব এব শরণঃ শ্লাঘ্যো হুরুহদ্রুতে ।

শৃঙ্গারোত্তরসংপ্রমেয়রচনৈরাচার্যগোবর্ধন ।

স্পর্ধী কোহপি ন বিশ্রুতঃ শ্রুতিধরো ধোয়ী কবিস্বাপতিঃ ॥

বাক্যকে পল্লবিত করে তোলেন উমাপতি ধর; শরণ প্রশংসা অর্জন করেছেন হুরুহপদের দ্রুত রচনায়; শৃঙ্গাররসের সং ও পরিমিত রচনায় আচার্য গোবর্ধনের সঙ্গে কেউ যে স্পর্ধা করতে পারে এমন শোনা যায় না; কবিরাজ ধোয়ী শ্রুতিধর বলে প্রসিদ্ধ; আর কবি জয়দেব শুদ্ধ সন্দর্ভ রচনায় সমর্থ।

এ যুগের সর্বশ্রেষ্ঠ কবি জয়দেব; তার প্রমাণ গীতগোবিন্দ গ্রন্থ। বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যের উজ্জল ভাস্বর হয়ে ইনি চিরদিন বিরাজিত। এক কথায় বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্য গড়ে উঠেছে জয়দেবকে নিয়ে। তিনি বৈষ্ণব সাহিত্যের যে প্রাণপ্রতিষ্ঠা কবে গেছেন তা আজও সেইরূপ প্রাণবন্তই আছে। জয়দেব শুধু বাংলার কবি বলেই পরিচিত নন; তিনি সর্বভারতীয় কবিদের মধ্যে অন্যতম। তিনি শুধু কবিই নন, একজন ভক্ত সাধকও। গীতগোবিন্দে রয়েছে রাধাকৃষ্ণলীলার মাধ্যমে প্রেমমধুর ভক্তিরসময় সাধনার উপায়। রাধাকৃষ্ণপ্রেমলীলায় শ্রুতিমাধুর্য ও শৃঙ্গারভাবৈশ্বর্য থাকায় রসিক বৈষ্ণব সমাজে তথা জনমণ্ডলীমধ্যে জয়দেব যথেষ্ট প্রতিষ্ঠা লাভের অধিকারী হয়েছিলেন। খ্রীষ্টচতুর্থাবির্ভাবের পর গীতগোবিন্দ শুধু সাহিত্যেই রইল না, গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মের অন্যতম মূল প্রেরণাদায়ক ধর্মগ্রন্থরূপে পরিণত হল এবং জয়দেবকে সকলে দিব্যোন্মাদ সাধকরূপে দেখতে লাগলেন। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য, গীতগোবিন্দের প্রায় সমসাময়িক বা কিছু পরবর্তী কালে রচিত ব্রজবৈবর্ত পুরাণেও ঘন কামনাবাসনাময় আবহের মধ্যে রাধাকৃষ্ণলীলা-আশ্রয়ে একই সঙ্গে ইন্দ্রিয়কামনা-চরিতার্থতা ও প্রেমভক্তির জয় ঘোষণা করা হয়েছে।

শ্রীকৃষ্ণগোস্বামীর বসব্যাখ্যার প্রভাবিত গীতগোবিন্দের যে মর্যাদা সুপ্রতিষ্ঠিত হল তাব ফলে সমগ্র উত্তর ভারতে বহু শত বৎসর ধরে গীতগোবিন্দ সমাদৃত হয়ে আসছে। বৈষ্ণব সমাজ ছাড়াও যে-সব সমাজের প্রধান আশ্রয় ভক্তি ও প্রেম, তারাও গীতগোবিন্দকে ধর্মগ্রন্থরূপে দেখতে লাগল। এব ফলে জয়দেব সহজিয়া সম্প্রদায়ের আদি গুরু এবং নব রসিকের অন্ততম বলে পরিগণিত হলেন। দক্ষিণের বল্লাভাচার্যী সম্প্রদায় ধর্মগ্রন্থ বলে স্বীকার করে নিলেন গীতগোবিন্দকে; শৃঙ্গাব-ভাবাত্মক গ্রন্থও বচিত হতে লাগল গীতগোবিন্দের অনুকরণে। স্বয়ং বল্লাভাচার্যেব পুত্র বিষ্ঠলৈক্যব গীতগোবিন্দেব অনুকরণেই শৃঙ্গাববসমুদিত একখানা গ্রন্থ রচনা করেন। গীতগোবিন্দ এতই লোকপ্রিয়তা অর্জন কবেছিল যে গ্রন্থটিব চল্লিশখানা টীকাও বচিত হয়েছে। আব গ্রন্থেব অনুকরণে প্রায় দশ বার খানা কাব্য লেখা হয়েছে; সেগুলিতে গীতগোবিন্দের শ্লোকও উদ্ধৃত দেখতে পাওয়া যায়। ‘বসিকপ্রিয়া’ নামে গীতগোবিন্দেব অন্ততম টীকা মেবাবেব রাণা কুস্তের নামে পবিচিত। ওড়িষ্যাব মহারাজ প্রতাপকুদেব আদেশে গীতগোবিন্দেব গান ছাড়া অন্য কোনো গান গাওয়া হত ন—একথা জানা যায় জগন্নাথমন্দিরেব একটি শিলালেখ থেকে।

গীতগোবিন্দের এই জনপ্রিয়তার কতকগুলি কাবণ ছিল। এর ভাষা সংস্কৃত হলেও প্রায় নূতন ধরণেব—যেন চিবাচবিত সেই সংস্কৃত নয়। গীতগোবিন্দ যে সময়ে লেখা, সে সময় প্রাচীন সংস্কৃত ভাষা ও সাহিত্যের শেষাবস্থা; এই কালটি হল অপভ্রংশ বা দেশীয় ভাষা ও সাহিত্যের অভ্যুদয়কাল। এই কাবণে এক শ্রেণীব বচনা এ গুণে দেখা যায় যা প্রাচীন সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যের নিয়মে নিয়ন্ত্রিত নয়, অথচ নূতন দেশীয় সাহিত্যের পূর্ণ স্বাধীনতাও সে পায়নি। সংস্কৃতেব উপব দেশীয় ভাষা ও সাহিত্যের প্রভাবই এর মূল কারণ। কাজেই গীতগোবিন্দে যেন সবল সংস্কৃত ও অপভ্রংশ ভাষার মিলন হয়েছে। ভাবে ও ভাষায় বর্ণনামূলক সংস্কৃত কাব্যের ধারা গ্রন্থে অদৃশ্য হলেও পদ বা গীতগুলিতে অপভ্রংশ ও ভাষাকাব্যের ছায়া পড়েছে। এক কথায় বলা চলে গীতগোবিন্দের ভাষা সংস্কৃত, ছন্দ প্রাকৃত, ভাব বাংলা। ছন্দও সংস্কৃত কাব্যের মতো অক্ষরবৃত্তমূলক নয়, শুধু মাত্রাবৃত্ত। মিলের দিক থেকে সর্বত্র অপভ্রংশ

ও ভাষাকাব্যের রীতিই অমূল্য হইয়াছে। অল্পতম বৈশিষ্ট্য এই যে শ্লোকগুলি পরস্পর বিচ্ছিন্ন নয়। প্রত্যেকটি গীতেব একটি সামগ্রিক রূপ লক্ষিত হয় অন্ত্য মিল ও ধ্বার সহায়তায়। ভাষাকাব্যের রীতিই এ বিষয়ে অমূল্যরূপে কবী হইয়াছে। জয়দেব গ্রন্থটিকে সর্বসাধাবণের বোধগম্য করার জন্য লোকায়ত চলিত ভাষা-সাহিত্য থেকে এই রূপটি নিষে ছিলেন। জয়দেবের প্রধান কৃতিত্ব এইখানে যে চলিত সাহিত্যের গান ও গীতিনাট্যের ভাব নিষে সংস্কৃত সাহিত্যকে একটা নূতন রূপ দিলেন। সেই সময়ে এক ধরনের যাত্রাও অভিনীত হত, তার প্রভাবও পড়েছে গীতগোবিন্দে। সুতরাং ভাষার অভিনবত্ব ও আঙ্গিক গঠনকুশলতার সম্পূর্ণ নূতনত্ব গীতগোবিন্দেব লোকপ্রিয়তার অল্পতম বিশেষ কাণ্ড। গীতগোবিন্দেব আব একটি বৈশিষ্ট্য, এতে অলৌকিক দেবকাহিনী ও লৌকিক প্রেমগাথার মধ্যে যেন গঙ্গা-যমুনা বঙ্গম হইয়াছে। ভাবতীয়া সাহিত্যে এব আগে এমন রূপ আব মেলে না। জয়দেব যে সময়ের সৃষ্টি কবলেন তাই হল পববর্তী বৈষ্ণব পদাবলী ব প্রধানতম অবলম্বন। মানবিক ভাবেব মধ্য দিয়ে দেবলীলার বর্ণনা জয়দেবই প্রথম দেখালেন। ইহাও উল্লেখযোগ্য যে নাট্যধর্মও গীতগোবিন্দে দুর্লভ নয়। বাধাক্ষয়ের কথোপকথন, রাধা-সখী ব মধ্যে উক্তি-প্রত্যুক্তি নাটকীয়তাবই লক্ষণ। সংস্কৃতে এ ধরনের রচনা সম্পূর্ণ নূতন। সাধারণ নব-নারী ব প্রেমের ছায়ায় ভক্তিরসের পরিবেশনে গীতগোবিন্দ যেন একটি বিপ্লব এনেছে এবং এই বিপ্লবজাত প্রাণধারাই মুখ্যত বহমান বাংলা ব বৈষ্ণব পদাবলীর অমিয়শ্রোতে। জয়দেব যে তাঁর গ্রন্থটিকে মধুর কোমল কান্ত পদাবলী বলেছেন তা যথার্থ। এ কথাও সর্ববাদিসম্মত যে বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্য তথা বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসের যথার্থ প্রস্তাবনা গীতিকবি জয়দেবের গীতগোবিন্দ নিষে।

জয়দেব সম্বন্ধে এইটুকু জানা যায় যে তাঁর পিতার নাম ভোজদেব, মাতা বামাদেবী এবং জন্মস্থান বীরভূমের অজয় নদের তীরবর্তী কেন্দুবিষ্ণু গ্রামে। পত্নীর নাম পদ্মাবতী বলে প্রায় সকলে অনুমান করেন; কারণ গীতগোবিন্দের দুটি স্থানে আছে ‘পদ্মাবতীরমণ জয়দেব কবি’ এবং ‘পদ্মাবতীচরণচারণচক্রবর্তী’। পদ্মাবতী নৃত্যগীতনিপুণী ছিলেন। জয়দেব গীতগোবিন্দের পদ গান করতেন, আর পত্নী পদ্মাবতী তাঁর সঙ্গে

নাচতেন। তবে এইগুলি সবই জনশ্রুতি মাত্র। নাভাজী দাসের ভক্তমাল গ্রন্থ ও চক্রদত্তের ভক্তমালায় এই সব কাহিনীর কিছু কিছু অংশ পাওয়া যায়।

একটা প্রশ্ন উঠেছে, জয়দেব সত্যি বাঙালী ছিলেন কিনা। এর উত্তরে বলা যায়, বীরভূমের কেন্দুবিষ বা কেঁতুলি গ্রামে বহু প্রাচীন কাল থেকে পৌষ সংক্রান্তিতে জয়দেবের স্মরণে বিরাট উৎসব ও মেলা হয়ে আসছে। এ বিষয়ে কোনো কৃত্রিমতার নামগন্ধ নেই। দ্বিতীয়ত, গীতগোবিন্দে উল্লিখিত ধোয়ী, উমাপতি, শরণ, গোবর্ধন আচার্য—এই কবিমুখ্য চারজনই বাঙালী এবং তাঁরা বাংলার মহারাজ লক্ষণসেন দেবের সভায় বর্তমান ছিলেন। তৃতীয়, মনীষী অক্ষয়কুমার সরকার, মাইকেল মধুসূদন দত্ত প্রভৃতি সকলেই জয়দেবকে বাঙালী বলেই জানতেন। তাঁরাও জেনেছিলেন পূর্বসূরীদের কাছ থেকে। স্মরণ্য পরম্পরাগত এ সত্যের বিভ্রান্তি কখনই হতে পারে না। বাঙালী চর্যাকারদের অবাঙালী করার অপচেষ্টার মতো মিথ্যা প্রয়াস দেখা যায় বীরভূমবাসী জয়দেবের ক্ষেত্রেও। অবশ্য সংস্কৃত সাহিত্যে একাধিক জয়দেবের নাম আছে। একজন ছন্দসূত্রের রচয়িতা এবং অপরজন ‘প্রসন্ন রাঘব’ নাটক ও ‘চন্দ্রালোক’ অলংকার গ্রন্থের প্রণেতা। টীকাকার হর্ষট (৯ম শতাব্দী) ও আলংকারিক অভিনব গুপ্ত (১০ম শতাব্দী) ছন্দ-সূত্রকার জয়দেবের উল্লেখ করেছেন। ইনি গীতগোবিন্দকার জয়দেবের পূর্ববর্তী। দ্বিতীয় জয়দেবের পিতার নাম মহাদেব এবং মাতার নাম সুমিত্রা। কাশ্মীরের কবি জহলন সূক্তিমুক্তাবলীতে (১৩শ শতাব্দী) ‘প্রসন্ন রাঘব’-এর শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন। এই জয়দেব বাঙালী জয়দেবের সমসাময়িক মনে করা যেতে পারে।

এইবার মূল গ্রন্থ গীতগোবিন্দ সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। গ্রন্থের প্রথম শ্লোকটিতে রয়েছে রাধামাধবের নিত্যলীলা-সম্বলিত জয়গান,—

মৈষের্নৈজ্বরমধ্বরং বনভূবঃ শ্রামান্তমালজ্রমৈ

নর্জং ভীকুরয়ং ত্রমেব তদিমং রাধে গৃহং প্রাপয়।

ইথং নন্দনিন্দেদশতচ্চলিতয়োঃ প্রাত্যক্ষকুঞ্জক্রমং

রাধামাধবয়োর্জয়ন্তি যমুনাকূলে রহঃকেলয়ঃ ॥

যেদে গগন আচ্ছন্ন, তমালবৃক্ষে বনভূমিসমূহ শ্রামল আঁকার ধারণ

করেছে; তার উপর এখন রাজিকাল। হে রাধিকে! কৃষ্ণ ভীত হয়ে পড়েছে; অতএব তুমি একে ঘরে নিয়ে পৌঁছিয়ে দাও। এই প্রকারে নন্দের নির্দেশক্রমে যমুনাকূলে প্রতিপথ-তরুকুঞ্জে সঞ্চরণকারী রাধামাধবের নির্জনকেলি জয়যুক্ত হোক।

‘সহজিকর্ণামৃত’-এ এবং রূপগোস্থামীর ‘পদ্মাবলী’-তে অল্পরূপ শ্লোক পাওয়া যায়—একটি লক্ষ্মণসেনের এবং অপরটি কেশবসেনের নামে। প্রত্যেক শ্লোকেই রাধামাধবের জয়গান রয়েছে; তবে লক্ষ্মণসেন-রচিত শ্লোকে নন্দের কোনো প্রসঙ্গ নেই; কিন্তু কেশবসেনের শ্লোকে নন্দের পরিবর্তে যশোদার উল্লেখ রয়েছে। জয়দেব, লক্ষ্মণসেন ও কেশবসেন ধৃত তিনটি শ্লোকেই মর্মার্থ এক। এই লক্ষ্য করে অধ্যাপক সুকুমার সেন মহাশয় বলেন, গীতগোবিন্দের প্রথম শ্লোকটি জয়দেবের রচিত নয়, লক্ষ্মণসেন দেবের; কারণ এরূপ কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক একাধিক শ্লোক রচনা করেছেন লক্ষ্মণসেন শাদূলবিক্রীড়িত হৃন্দে এবং ‘রাধামাধবয়োজ্জয়ন্তি’ কথাটিও রয়েছে নমস্কারসূত্র হিসেবে; কিন্তু এ বিষয়ে আমার মনে হয় মহারাজ লক্ষ্মণসেন দেবের অনুসরণেই জয়দেব গীতগোবিন্দের প্রথম শ্লোক রচনা করেছিলেন, হয়ত এতে মহারাজের প্রীতির উদ্রেক হবে মনে করে, অথবা হয়ত তিনজনই একই কল্পনা নিয়ে পৃথক পৃথক শ্লোক রচনা করেছিলেন হাল্কা প্রতিযোগিতার মন নিয়ে। সেকালে রাজা ও কবি বাহ্যত বিভিন্ন হলেও মনের দিক দিয়ে ছিলেন এক; ঠাট্টা, রঙ্গ-রসিকতাও চলত উভয়ের মধ্যে। সুতরাং হান্তরসোচ্ছল আনন্দ-পরিবেশে প্রায় এক রকম রচনা বিভিন্ন লেখনীতে সৃষ্ট হওয়া একবারে অসম্ভব নয়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য, গীতগোবিন্দের প্রথম শ্লোকটির প্রভাব পড়েছে ‘ব্রহ্মবৈবর্তপুরাণ’ এবং ‘গর্গসংহিতা’য়। (পুরাণের ‘শ্রীকৃষ্ণজন্ম-খণ্ডে’র পঞ্চদশ অধ্যায় এবং সংহিতায় ‘গোলোকখণ্ডে’র ষোড়শ অধ্যায় জটব্য)। এতে গীতগোবিন্দের বিপুল লোকপ্রিয়তাই সপ্রমাণ করে।

গীতগোবিন্দ দ্বাদশ সর্গে সম্পূর্ণ এবং প্রত্যেকটি সর্গের নাম পৃথক পৃথক। প্রত্যেক সর্গের বিষয়বস্তু সংক্ষেপে প্রদত্ত হল,—

প্রথম সর্গ—কন্দর্পজ্বরাতুরা রাধিকা বৃন্দাবনে কৃষ্ণকে খুঁজছেন; কিন্তু সখী তাঁকে দেখিয়ে দিলেন যে কৃষ্ণ অস্ত্র নারিকার প্রতি আসক্ত হয়ে অন্তত আছেন।

দ্বিতীয় সর্গ—কৃষ্ণকে অন্ত্যাসক্ত জেনে রাধিকা এক লতাকুঞ্জ আশ্রয় করে সখীর নিকট বিলাপ করতে লাগলেন।

তৃতীয় সর্গ—কৃষ্ণ যথাস্থানে রাধিকাকে দেখতে না পেয়ে ব্যাকুল হৃদয়ে রাধিকার অঘেষণে নিরত এবং মুগ্ধচিত্তে তাঁরই কথা স্মরণ করছেন।

চতুর্থ সর্গ—রাধিকার সখী কৃষ্ণের নিকট এসে রাধিকার অবস্থা বর্ণনা করে কৃষ্ণের দর্শন স্পর্শরূপ অমৃতরসায়ণের প্রার্থনা জানাল।

পঞ্চম সর্গ—রাধিকা অভিসারে আসবেন মনে করে কৃষ্ণ সাগ্রহণেন্দ্ৰে পথপানে চেয়ে আছেন।

ষষ্ঠ সর্গ—রাধিকার সখী কৃষ্ণের নিকট এসে রাধিকার বিরহাবস্থার কথা জানিয়ে বলল যে কৃষ্ণের কৃতকর্মের জন্তই রাধিকার আজ এই দশা, অথচ রাধিকা অনবরত কৃষ্ণের কথাই বলছেন, আর সর্বত্র কৃষ্ণময় দেখছেন; এমন কি তিনিই স্বয়ং কৃষ্ণ, এই ভেবে তন্ময় হবে পড়েছেন।

সপ্তম সর্গ—এই সর্গে রাধিকার বিপ্রললা অবস্থা বর্ণিত হয়েছে। বাসকসজ্জা ব্যর্থ, কারণ কৃষ্ণ আসলেন না। তিনি নিশ্চয়ই অগ্র নায়িকা-সক্ত হয়ে রাধিকাকে ভুলে গেছেন, এই চিন্তায় শ্রীমতীর নির্বেদ উপস্থিত। শেষে যমুনায় দেহ বিসর্জনে রাধিকা সংকল্প করলেন।

অষ্টম সর্গ—খণ্ডিতা নায়িকার অবস্থা বর্ণিত হয়েছে এই সর্গে। রাধিকা কৃষ্ণের দেহে অগ্র নায়িকা কর্তৃক ভোগচিহ্ন দেখে দৈর্ঘ্যমিত হয়েছেন এবং কপটবাক্য না বলে কৃষ্ণকে সেই নায়িকার নিকট পুনর্গমন করতে বললেন।

নবম সর্গ—রাধিকার মান প্রশমনের জন্ত কৃষ্ণ আকুল। সখী রাধিকাকে জানাল যে কৃষ্ণ স্বয়ং অভিসারে আসছেন; কাজেই এখন আর মান করা উচিত নয়; রাধিকার এই অবস্থা দেখে অগ্র যুবতীর হাসছে।

দশম সর্গ—কৃষ্ণ রাধিকার নিকট এসেছেন মান ভাঙাতে। এ-সময় রাধিকার ক্রোধ কিঞ্চিৎ প্রশমিত হলেও দীর্ঘ নিঃশ্বাস বইতে লাগল। কৃষ্ণ রাধিকার নিকট এসে নানা কাকুতি মিনতি করতে লাগলেন; শেষে কৃষ্ণ রাধিকার পদপল্লব স্বীয় মস্তকে ধারণ করে রাধিকার মান ভাঙিয়ে সন্তুষ্ট করতে চাইলেন।

একাদশ সর্গ—বহুক্ষণ রাধিকাকে অহ্ননয়ের পর কৃষ্ণ তাঁকে ধাম করে কুঞ্জশ্যামে গমন করলেন। এদিকে সখীও রাধিকাকে ত্যাগ দিচ্ছে

লাগল সময়োচিত বেশধারণপূর্বক কৃষ্ণকুঞ্জে গমন করতে। সখীর কথায় আশঙ্কা ও আনন্দে কৃষ্ণের প্রতি কটাক্ষ নিক্ষেপপূর্বক রাধিকা কৃষ্ণের কুঞ্জগৃহে প্রবেশ করলেন।

দ্বাদশ সর্গ—রাধাকৃষ্ণের মিলন ; কৃষ্ণ রাধিকার প্রেমলাভে ও তাঁর সৌন্দর্যোপভোগে ধন্ত হলেন।

গীতগোবিন্দের বক্তব্য বিষয়ের মধ্যে শৃঙ্গাররসাত্মক ভাব বিद्यমান। কেউ কেউ এই কারণে গীতগোবিন্দের উপর বিরূপ মনোভাব পোষণ করেন ; কিন্তু মনে রাখা প্রয়োজন, শ্রীচৈতন্যদেব এর মধ্যে প্রেমভক্তিরসেরই সন্ধান পেয়েছিলেন এবং তদুপেক্ষিত হয়ে এর রসাস্বাদন করতেন। শ্রীচৈতন্যচরিতামৃতে জানা যায় যে চৈতন্যদেব—

বিজ্ঞাপতি জয়দেব চণ্ডীদাসের গীত।

আনন্দয়ে রামানন্দ স্বরূপ সহিত ॥

সুতরাং ইহা নিশ্চিত যে জয়দেবের গীতগোবিন্দে প্রেমভক্তিরসের খনিই তিনি দেখতে পেয়েছিলেন। এ-বিষয়ে অধিকারীভেদের কথাও ওঠে। নৌকাখণ্ডের গান শুনে কারও হয়ত কামকলিবিলাস ভাবের উদ্রেক হয়, আবার কারও প্রেমভক্তিরসাবেগে নয়নগগল থেকে বাষ্পবারি বিগলিত হয়। রাসের গান শুনে কেউ হয়ত মদনোন্মত্ত হয়ে ওঠে, আবার কেউ প্রেমপুলকাক্ষতে আত্মহারা হয়ে যায়। সুতরাং যে বিষয়ে যার অধিকার নেই সে যদি তাতে অন্তপ্রবিষ্ট হয় তবে নিজের হয় সর্বনাশ এবং বিষয়টিরও মাহাত্ম্য হয় নষ্ট। সেই কারণে জয়দেব গীতগোবিন্দের প্রারম্ভেই বলেছেন,—

যদি হরিস্মরণে সরসং মনো

যদি বিলাসকলাসু কুতূহলম্।

মধুরকোমলকান্তপদাবলীং

শৃণু তদা জয়দেবসরস্বতীম্ ॥

সেই রসময় পরম পুরুষ কৃষ্ণের লীলা স্মরণে সরস বা প্রেমভক্তিরস পাথের-রূপে না থাকলে কৃষ্ণলীলা আনন্দান করা যায় না। ভক্ত সাধক ছাড়া ভগবানের অলৌকিক লীলারস আনন্দান করা অসম্ভব ; মধুররসের বিষয় তো দূরের কথা। পঞ্চরসের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ মধুর রস। এই মধুর রসের

ভঞ্জন। একমাত্র গোপীরাই করতে পেরেছিল। সখীর অহুগ হয়ে এই লীলারস আশ্বাদন করতে হয়। সুতরাং এই মধুররসের সাধনা অত্যন্ত কঠিন; এমন কি কৃষ্ণ-প্রেমসী কৃষ্ণিণী, সত্যভামা প্রভৃতিও এ-রসের অধিকারী নন। গোপীভাব না হলে এ-রসের মাহাত্ম্য উপলব্ধি করা যায় না। যুগাবতার চৈতন্যদেব প্রেমভক্তিরসের সন্ধান পেয়েছিলেন গীত-গোবিন্দের মধ্যে। তাই তিনি স্বরূপ দামোদর ও রায় রামানন্দের সঙ্গে জয়দেবের কাব্যের রসাস্বাদন করতেন। এই কারণেই চৈতন্যোত্তর যুগের পদাবলী কর্তাদের নিকট জয়দেব একজন শ্রেষ্ঠ মহাজনের মর্যাদা লাভ করেছিলেন এবং নূতন দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে বৈষ্ণব মহাজনগণ জয়দেবের কাব্যের রসাস্বাদন করতেন। বিশেষ করে মানভঞ্জনের পদগুলি অতি-উচ্চাঙ্গের। সখীরা মিলনের সমস্ত বাধা বিদূরিত করলেও কৃষ্ণকে কিন্তু রাধার মানভঞ্জন করতেই হয়েছে এই বলে,—

অরগরলখণ্ডনং মম শির্যসি মণ্ডনং

দেহি পদপল্লবমুদারম্॥

অথবা

ভণ ময়ণবাণি করবাণি চরণদয়ং

সরসলসদলজ্জকরাগম্॥

[কামবিশ্ববাসকারী আমার শিরোভূষণ তোমার উদার পদপল্লব আমার মস্তকে স্থাপন কর। অথবা, হে রাধিকে, তোমার কোমল চরণদ্বয় সরস অলজ্জ রাগে রঞ্জিত করতে আদেশ দাও।]

সংস্কৃত ভাষায় গীতগোবিন্দ রচিত হলেও জয়দেব নিঃসন্দেহ বাংলা পদাবলী সাহিত্যের প্রবর্তক। বৈষ্ণব পদাবলী সৃষ্টিতে গীতগোবিন্দের অবদান অনস্বীকার্য। বাংলার শত শত পদাবলীকার মধুর কোমলকান্ত কবির ভাবসমৃদ্ধি সমৃদ্ধিমান। মনস্বী অক্ষয়চন্দ্র সরকার যথার্থই বলেছেন ‘জয়দেবের ভাষা সংস্কৃত ও বাংলার মধ্যবর্তিনী ভাষা।’ তিনি দৃষ্টান্ত-স্বরূপ কয়েকটি উদ্বৃতি দিয়েছেন,—

‘দিনমণি-মণ্ডল-মণ্ডন ভবধণ্ডন মুনিজনমানসহংস

কালীয় বিষধর-গঞ্জন জনরঞ্জন যছুকুলনলিন-দিনেশ।’

অথবা, ‘চন্দনচর্চিত-নীলকলেবর-পীতবসন-বনমালী।’

অথবা, ‘ধীরসমীরে যমুনাতীরে বসতি বনে বনমালী।’

মধুসূদনের ব্রজাঙ্গনাকাব্যে জয়দেবের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। জয়দেবের ঋতিস্বথকর কচির পদাবলী যে মধুসূদনকে মুগ্ধ করেছিল তা এর থেকেই বোঝা যায়। বঙ্কিমচন্দ্র জয়দেবে ইন্ডিয়ালালসার প্রকাশ দেখলেও শব্দচয়ননৈপুণ্য, গীতরচনার, পদলালিত্য ইত্যাদি বিষয়ে প্রশংসা না করে পারেন নি। তিনি জয়দেব সম্বন্ধে বলেছেন,—

‘তিনি নিশ্চয়ই একজন উচ্চাঙ্গের কবি, তাঁহার শব্দচয়ন ও শব্দযোজনার সামর্থ্য অসাধারণ; শব্দগুলি যেন বীণার বজ্রারের মতো সুরের লহর তুলিয়া শ্রবণপথে ভাসিয়া যায়। শব্দযোজনার প্রভাবে তিনি যে এক একটা ভাবের আলেখ্য মানসপটে অঙ্কিত করিয়াছেন তাহা অতি উজ্জ্বল অতি সুন্দর, অতি মনোহর। কিন্তু তাঁহার অল্পপম ভাষা ও চমৎকার ভাব-আলেখ্য মাত্রকে কেবল বক্তৃতা মাংসের উপদ্রবের প্রতি যেন জোর করিয়া টানিয়া ধরে।’ পূর্বেই বলেছি, এই ইন্ডিয়ালালপতা অনধিকারীর পক্ষে; কিন্তু প্রেমিক সাধক এর মধ্যে অমৃতেরই সন্ধান পেয়ে থাকেন।

জয়দেব সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যে জানতে পারা যায় যে জয়দেব সংগীত রচনারে কালিদাসকে প্রতিদ্বন্দ্বিতা করলেও ব্যঙ্গনাধর্মিত্বে কালিদাস জয়দেবকে ছাড়িয়ে গেছেন। জয়দেব সম্বন্ধে ঐ মন্তব্য সত্য হলেও একটা কথা বলা প্রয়োজন যে জয়দেব শুধু কবিই ছিলেন না, একজন সাধকও। সুতরাং জয়দেবকে শুধু রসশ্রষ্টা কবিরূপে দেখলেই চলবে না। গীতগোবিন্দের রস আশ্বাদন করতে হবে গোড়ীয় বৈষ্ণবের ঐতিহ্য ও সংস্কৃতি আলোকে।

অতঃপর আধুনিক যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ সমালোচক অধ্যাপক সুকুমার সেন মহাশয়ের গীতগোবিন্দ সম্পর্কে মন্তব্য উদ্ধৃত করে জয়দেব প্রসঙ্গের উপসংহার করব,—

‘বাল্মীকি ভাষায় লেখা না হইলেও গীতগোবিন্দ বাল্মীকীর কাব্য বলিয়া চিরদিন বাল্মীকি সাহিত্যের অন্তর্গত হইয়া থাকিবে। বাল্মীকি সাহিত্যের আবহমান ইতিহাসে দ্বিতীয় কোনো কাব্য নাই যাহা এই আট শতাব্দী ধরিয়া সমানভাবে বাল্মীকি সাহিত্যে রস ও বাল্মীকি পাঠক-চিত্তে আনন্দ যোগাইয়া আসিতেছে। শুধু তাহাই নয়, কালিদাসের মেঘদূত ছাড়া আর কোন কাব্য সমগ্র ভারতবর্ষে এমন আদর পায় নাই। মেঘদূত যেমন অজস্র কবিকে ‘—দূত’ কাব্যের প্রেরণা যোগাইয়াছে

গীতগোবিন্দও তেমনই অসংখ্য কবিকে ‘গীত—’ কাব্য রচনায় প্রবৃত্ত করাইয়াছে।’

জয়দেবের পর বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যে বিদ্যাপতির কথা এসে পড়ে। যদিও বিদ্যাপতি মৈথিল কবি, তথাপি বাঙালীরা তাঁকে অতি আপনজন বলে মনে করে, ভিন্ন প্রদেশবাসী বলে মনে করতেই পারে না। বিদ্যাপতির অনেক উৎকৃষ্ট পদ শুধু বাংলা দেশেই পাওয়া যায়। বাংলাদেশে প্রাপ্ত বিদ্যাপতির ভাষার সঙ্গে মিথিলায় প্রাপ্ত পদগুলির ভাষার বিস্তর প্রভেদ। এর কারণ সম্বন্ধে মনে হয়, বিদ্যাপতির পদ গাইবার সময় বাঙালী গায়ক এমন সব পরিবর্তন করেছেন যাতে পদ সহজবোধ্য বৈষ্ণবীয় ভাবাপন্ন হয়। বলা বাহুল্য, চৈতন্যোত্তর যুগে একজন বাঙালী বিদ্যাপতিও সন্তোষ ও অন্তঃকৃত বিস্ময়ের পদ লিখে গৌরব অর্জন করেছিলেন।

পূর্বেই বলেছি, মৈথিল কবি বিদ্যাপতিকে বাঙালী নিজের বলে মনে করত। তাঁর পদের আশ্বাদক ছিল বাঙালীরাই; মিথিলাবাসীর নিকট যেন তিনি অপরিচিতই ছিলেন। বাঙালীরা বিদ্যাপতিকে এত আপন করে নিয়েছিল যে বাঙালী পদকর্তারা মনে করতেন, বিদ্যাপতির মতো ভাব ও ভাষায় পদ রচনা না করতে পারলে সে পদ পদই নয়; অথচ মৈথিল ভাষায় পদকর্তাদের তেমন পটুতা ছিল না। কাজেই বিদ্যাপতিকে অনুসরণ করতে গিয়ে তাঁরা এক কৃত্রিম ভাষা সৃষ্টি করে ফেললেন—সেই ‘ব্রজবুলি’ না হল মৈথিল না হল খাঁটি বাংলা—একটা মাঝামাঝি রকমের ভাষা হয়ে দাঁড়াল; ব্রজবুলির অন্ততম শ্রেষ্ঠ বাঙালী পদকর্তা গোবিন্দদাসকে বিদ্যাপতিব একেবারে ভাবশিষ্ট বলা চলে। রায়শেখর, জ্ঞানদাস প্রভৃতি পদকর্তারাও উৎকৃষ্ট পদ লিখেছেন ব্রজবুলিতে। তাই বলছিলাম, বাঙালীরাই মৈথিল কবি বিদ্যাপতিকে আত্মসাৎ করে ফেলেছে।

বিদ্যাপতি মিথিলায় জন্মগ্রহণ করেন চতুর্দশ শতাব্দীর শেষপাদে। রাধাকৃষ্ণলীলার পদ ছাড়াও তিনি স্মৃতির নিবন্ধ, লিখনাবলী, বিভাগসার ইত্যাদি নানা গ্রন্থ লেখেন। তিনি ছিলেন শৈবধর্মাবলম্বী। প্রাদেশিক ভাষায় তিনিই প্রথম রাধাকৃষ্ণলীলারসাত্ত্বিক পদ রচনা করেন। সেই অল্প পদকর্তাদের মধ্যে তিনি সর্বপ্রথম স্থান অধিকার করে আছেন।

বিদ্যাপতির পদরচনাকৌশল, ভাবমার্ধ্য, শব্দবন্ধার ইত্যাদি এতই অপূৰ্ণ যে আধুনিক যুগের শ্রেষ্ঠ কবি রবীন্দ্রনাথও তাঁকে অতীতম প্রধান কবি বলতে সঙ্কোচ বোধ করেন নি। বিদ্যাপতির পদ বিশেষ অমুরাগের সঙ্গে আশ্বাদন করতেন মহাপ্রভু।

বিদ্যাপতিকে সাধারণত সন্তোগের কবি বলা হয়; কিন্তু বিরহের পদেও তিনি কম নৈপুণ্য দেখান নি। শ্রীরাধার বয়ঃসন্ধির পদে বিদ্যাপতির কৃতিত্ব অলোকসামান্য। শৈশবের শেষপ্রান্তে রাধিকা পৌছেছেন, যৌবন ঈষৎ উদ্ভিন্ন। তিনি নিজেকে ঠিক বুঝে উঠতে পারছেন না,—

সৈসব জৌবন দুহু মিগি গেল। শ্রবনক পথ দুহু লোচন লেল ॥
বচনক চাতুরি লহ লহ শাস। ধরনিয়ৈ টাঁদ কএল পরগাস ॥
মুকুর লহ অব করঙ্গ সিঙ্গার। সখিএ পুছই কইসে সুরত বিহার ॥
নিরজন উরজ হেরই কত বেরি। হসই সে অপন পয়োধর হেরি ॥...
কৃষ্ণ নীলবসনা গৌরাঙ্গীকে দেখতে পেয়েছেন গুণু ক্ষণেকের জন্ত। তাতেই তিনি মদনাহত হয়ে সঙ্গীকে বলছেন,—

মেঘমালা সয় তড়িতলতা জহু। হিরদযে সেল দঙ্গি গেল ॥
আধ আঁচর খসি আধ বদন হসি। আধটি নয়নতরঙ্গ ॥
আধ উরজ হেরি আধ আঁচর ভরি। তবধাব দগধে অনঙ্গ ॥...
রাধিকা এদিকে কৃষ্ণকে বারেক দেখতে পেয়ে লজ্জায় মাটির দিকে চেয়ে রইলেন; কিন্তু চাঁদকে দেখে চকোর যেমন ছুটে চলে তেমনই রাধার নয়নচকোর কৃষ্ণচন্দ্রের দিকেই অনবরত ধাবিত; তখন রাধা অগত্যা বলপ্রয়োগে তাকে চরণে ধরে রাখতে চেষ্টা করলেন; কিন্তু মত্ত মধুপ উড়তে না পারলেও যেমন পক্ষ বিস্তার করতে থাকে, সেইরূপ রাধিকার চোখ ছুটি চরণে নিবদ্ধ থাকলেও বার বার অপাঙ্গে মাধবের মুখ দেখতে চেষ্টা করতে লাগল; কিন্তু যখন—

মাধবে বোললি মধুরস বাণী সে স্ননি মৃদু মোঞে কান।
তাহি অবসর ঠাম বাম ভেল ধরি ফুল ধনু পঁচবাণ ॥
রাধাকৃষ্ণের মিলনের চিত্রটি যেমন অপূৰ্ণ তেমনই অভিনব। স্নগভীর অমুরাগের মধ্যেও সংযমের বাধা ভাঙেনি; বরং মার্ধ্য ও ঐশ্বের মধ্য দিয়ে রাধিকার কৃষ্ণপ্রেম প্রোজ্জ্বল হয়ে উঠেছে,—

পহিলিহি রাধা মাধব ভেট । চকিতহি চাহি বয়ন করু হেট ॥

অন্তনয় কাকু করতহি কাহু । নবীন রমনি ধনি রস নাহি জান ॥

হেরি হরি নাগর পুলকিত ভেল । কাঁপি উঠু তলু, সেদ বহি গেল ॥

অখির মাধব ধরু রাহিক হাথ । করে কর বাধি ধর ধনি মাথ ॥

বর্ষাভিসারের পদেও বিদ্যাপতি কম নৈপুণ্য দেখাননি । সখী এসে রাধিকাকে জানিয়েছে যে আজ রাতে কৃষ্ণ আসবেন, কিন্তু সন্ধ্যা হতেই দারুণ বর্ষা আর ঘন ঘন বিদ্যুৎ-ছটা ; এই অবস্থায়,—

কওনে পরি আওত বালভু হমার । আশু ন চলই অভিসারিনি পার ॥

গুরুগৃহ তেজি সয়নগৃহ আখি । তিথিকু বধুজন সন্ধ্যা আখি ॥

নদিয়া জোবা ভউ অধাহ । ভীম ভুজঙ্গম পথ চল লাহ ॥

খণ্ডিতা নায়িকার চিত্রটিও অপূর্ব বসময় । অল্প নায়িকার সঙ্গে রাজি যাপন করে যখন কৃষ্ণ রাধিকার কাছে এসেছেন তখন কৃষ্ণের দেহে সন্তোগচিহ্ন দেখে রাধিকা কৃষ্ণকে বলছেন,—

জাহি রমণী সঙ্গে রয়নি গমগলহ ততহি পলটি পুহু জাহে ॥...

সগর গোকুল জিনি সে পুনমতি ধনি কি কহব তাহেরি ভাগে ॥

পদযাবক বস জাহেবি হৃদয় অছ আও কি কহব অন্তরাগে ॥

আক্ষেপান্তরাগেব পদেও বিরহিণীর স্রগভীর আঁতিই ফুটে উঠেছে । বিদ্যাপতি যে শুধু স্রুথের কাঁবি নয়, তার পরিচয় পাওয়া যায় নিম্নোক্ত পদটিতে । রাধিকা কৃষ্ণবিরহে অত্যন্ত খেদ করে বলছেন,—

জনম হোঅএ জদি জণ্ড পুহু হোই । জুবতী ভহ জনমএ জনি কোই ॥

হোইহ জুবতি জনি হো রসমস্তি । রসও বুঝএ জনি হো কুলমস্তি ॥

ইধন মাগণ্ড বিহি এক পএ তোহি । থিরতা দিহহ অবসানছ মোহি ॥

মিলি সামি নাগর রসধারা । পরবস জনি হোঅ হমর পিয়ায়া ॥

প্রার্থনা পদেও কত আঁতি ফুটে উঠেছে নিম্নোক্ত পদটিতে । রাধিকা বহু মিনতি করে বলছেন,—

মাধব বহুত মিনতি করি তোয় । দেই তুলসী তিল দেহ সমর্পিলুঁ

দয়া জনি ছোড়ি মোয় ॥

গনইতে দোস গুনলেস না পাওবি জব তুহঁ করবি বিচার ॥

তুহঁ জগন্নাথ জগতে কহায়সি জগ বাহির নহ মুঞি ছার ॥...

তুআ পদপল্লব কনি অবলম্বন তিল এক দেহ দীনবন্ধু ॥

বিদ্যাপতির সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া হল উদ্ধৃত পদগুলিতে। আক্ষেপ ও প্রার্থনার পদ সংখ্যায় বেশি না হলেও ঐগুলিতে তাঁর মনের আবেগ সম্পূর্ণই পরিস্ফুট। এই সমস্ত পদে অধ্যাত্ম চেতনাও দুর্বল নয়। পরবর্তীকালে মহাজনদের পদে বিদ্যাপতির যথেষ্ট প্রভাব পড়েছে। গোবিন্দদাস তো ভাবশিষ্টই ছিলেন বিদ্যাপতির। গোবিন্দদাস অসাধারণ প্রতিভাবান হলেও তাঁর কোনো কোনো পদে বিদ্যাপতির অমূসরণ রয়েছে যথেষ্টভাবে। উভয়ের মধ্যে মূলগত পার্থক্য থাকবেই, কারণ গোবিন্দদাস মহাপ্রভুর নিত্যলীলা ও জীবনদর্শনের অন্ততম ধারক ও বাহক। বিদ্যাপতির প্রার্থনা রয়েছে মুক্তির কামনা, আব গোবিন্দদাস প্রার্থনা জানিবেছেন নববিধা ভক্তির। বিদ্যাপতিকে নিতর করতে হয়েছে প্রাক্তন কবিগণের ঐতিহ্য, অলংকার নির্দেশ ও ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার উপর, কিন্তু চৈতন্যোত্তর যুগের মহাজনদের দৃষ্টিতে বাধাক্ষয়ের মিলিত বিগ্রহই ছিলেন স্বয়ং গৌরাঙ্গদেব। সুতরাং লীলা বর্ণনার সময় তাঁদের সামনে শ্রীগৌরাঙ্গের মূর্তি উজ্জ্বল হয়ে উঠে। এইজন্য পদাবলী আশ্বাদনের সময় প্রাক্ চৈতন্য ও চৈতন্যোত্তর যুগের ভাবদৃষ্টিগত পার্থক্য মনে রাখা প্রয়োজন।

অনন্তর বাংলা বৈষ্ণব সাহিত্যেব অন্ততম শ্রেষ্ঠ পদকর্তা চণ্ডীদাসের কথায় আসা যাক। পূর্বেই বলা হয়েছে, চৈতন্যদেব স্বরূপ দামোদর ও রাঘব রামানন্দের সঙ্গে চণ্ডীদাসের পদ বলা আশ্বাদন করতেন। এতে প্রাক্ চৈতন্যযুগীয় একজন চণ্ডীদাসের অস্তিত্বের কথা প্রমাণিত হচ্ছে। মহাপ্রভু-কৃত পদ আশ্বাদনে গুণে অসুপ দামোদর প্রাণেকটি বিষয় খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে দেখতেন যে বিষয়টি দেব কি না অথবা মহাপ্রভুর মনে ক্রোধ ও বিরক্তির সঞ্চার হতে পারে এমন কোনো বিষয়ে বসাপকর্ষ ঘটেছে কিনা। সুতরাং যে-চণ্ডীদাসের পদ চৈতন্যদেব আশ্বাদন করতেন তিনি নিশ্চয়ই রাধাকৃষ্ণনিত্যলীলার প্রত্যক্ষদর্শী। এখন সমস্যা হল, ইনি কোন্ চণ্ডীদাস? ইনি কি গ্রাম্যকীর্তনের কবি বড় চণ্ডীদাস, অথবা পদাবলী রচয়িতা দ্বিজ চণ্ডীদাস, অথবা এমন একজন চণ্ডীদাস যার রচনা আমাদের এখনও হস্তগত হয়নি?

একথা নিশ্চিত, রসাতাসহুই গ্রন্থ চৈতন্যদেব আশ্বাদন করতেন না; কিন্তু শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে তো সে রসাতাস আছে। গ্রন্থের প্রথমে কৃষ্ণের

পূর্বরাগ বর্ণিত হয়েছে ; কিন্তু হওয়া উচিত ছিল রাধিকার। এই গুরুতর ত্রুটি ছাড়া আর একটি রসভাসের নিদর্শন পাওয়া যায় গ্রন্থের বংশীখণ্ডে। কৃষ্ণের যে বংশী অপহরণ করেছেন রাধা তা রত্নাদিখচিত ; কিন্তু মালাধর বসু, দৈবকীনন্দন সিংহ, কৃষ্ণদাস কবিরাজ প্রভৃতি কবিবৃন্দ বংশীব বর্ণনা দিতে গিয়ে তার ঐশ্বৰ্যের কথা কখনও বলেন নি। শ্রীকৃষ্ণবিজয়-কার মালাধর বসু লিখেছেন,—

বৃন্দাবন মাঝে যবে বংশীনাদ পূরে।

অকালে ফুটেযে ফুল সব তরুবরে ॥

কৃষ্ণদাস কবিরাজ বাঁশীব বর্ণনা দিতে গিয়ে বলেছেন,—

বাঁর বেণুধ্বনি শুনি স্থাবর জঙ্গম প্রাণী

অশ্রু বহে পুলক কম্পধাব ॥

কিন্তু শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে বোঝা যায় যে রত্নাদিখচিত বংশীতে বাধিকার লোভ হওয়ায় তিনি সাধারণ তরুরেব হাঁস উহা চুরি কবেছেন ; কিন্তু কৃষ্ণের বাঁশী তো মাধুর্যমহিমামণ্ডিত ; তাতে ঐশ্বৰ্যের কথাই ওঠে না। তৃতীয়ত, রাধাকে আযত্ত করাব জন্ম কৃষ্ণের বলপ্রয়োগ, গ্রাম্য ভাষা প্রয়োগ, ভয় প্রদর্শন ইত্যাদি বিষয়ে বিপুল রসভাস ঘটেছে গ্রন্থটিতে। সুতরাং এইরূপ গ্রন্থের আশ্বাদন চৈতন্যদেবের পক্ষে কি কবে সম্ভব ! তবে কোন্ চণ্ডীদাসের পদ তিনি আশ্বাদন করতেন ? ‘রাধা প্রেমামৃত’ নামে একখানি সংস্কৃত গ্রন্থে দানখণ্ড ও নৌকাখণ্ড বর্ণিত আছে। কেউ কেউ বলেন, ঐ গ্রন্থেব কবিই চণ্ডীদাস। সনাতন গোস্বামী-রচিত ভাগবতের দশম স্কন্ধের বৈষ্ণবতোষণী টীকায় [শ্রীজগদেবচণ্ডীদাসাদিদেশিৎ দানখণ্ড নৌকাখণ্ডাদি...] যে চণ্ডীদাসের নাম আছে, কাবণ্ড কারও মত, ইনিই উক্ত রাধাপ্রেমামৃতের কবি ; কারণ সংস্কৃত টীকাকার সনাতন গোস্বামীর পক্ষে বাংলা গ্রন্থেব উল্লেখ অস্বাভাবিক। অধ্যাপক বিমানবিহারী মজুমদার মতামত বলেন, সনাতন গোস্বামী-উল্লিখিত চণ্ডীদাস এবং সাহিত্য দর্পণকার বিশ্বনাথ কবিরাজ-উক্ত ‘কবিপণ্ডিতমুখ্য শ্রীচণ্ডীদাস পাদ’ একই ব্যক্তি। কিন্তু পণ্ডিত হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের মতে শ্রীকৃষ্ণকীর্তন-কার বড় চণ্ডীদাসই উদ্দিষ্ট কবি। তাঁর উক্তিটি এখানে উদ্ধৃত হল—‘দ্বিজ চণ্ডীদাস-ভণিতার পদগুলি বাঁহারা অভিনিবেশ সহকারে পাঠ করিয়াছেন, তাঁহারা ই জানেন, দ্বিজ চণ্ডীদাস বড় চণ্ডীদাসেরই অভিনব

সংস্করণ। শ্রীমহাপ্রভুর করুণান্বানে জাতির যেমন জন্মান্তর ঘটিয়াছে, বড়ুও তেমনি দ্বিজত্ব লাভ করিয়াছেন। সেই ছন্দ ; সেই সুর, পার্থক্য দৃষ্টিভঙ্গির। বড়ু চণ্ডীদাস শ্রীরাধার একটি দিক দেখিয়াছেন। দ্বিজ চণ্ডীদাস শ্রীমহাপ্রভুর রূপায় নূতন দৃষ্টিলাভে সেই মহাভাবময়ীর আর একটি দিক দেখিবার সৌভাগ্য-প্রাপ্ত হইয়াছেন।’ [দ্রষ্টব্য, পদাবলী পরিচয়, পৃ ১১৪-১৫]। আমার মনে হয়, মুখোপাধ্যায় মহাশয় ঠিকই বলেছেন ; কারণ শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের শেষ দুটি বিষয় বংশী ও বিরহ অংশ যথার্থই রসোত্তীর্ণ হয়েছে। জয়দেব বা বিদ্যাপতির শৃঙ্গাররসাস্রিত পদগুলির আশ্বাদনে যদি মহাপ্রভু ভক্তিরসের সন্ধান পেয়ে থাকেন, তবে শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের বংশী ও বিরহ অংশেও সে-ভক্তিরস দুর্গত নয়। অন্ত খণ্ড-গুলির বিষয় ততটুকু শোনান হত না। বংশী খণ্ডে কয়েকটি আক্ষেপাত্মকরণের পদ চৈতন্যপরবর্তী যুগের যে-কোনো শ্রেষ্ঠ মহাজনের পদের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। কিছু দৃষ্টান্ত দেওয়া হল—

কৃষ্ণ যমুনাতীরে বাঁশী বাজাচ্ছেন। সেই বংশীধ্বনি শুনে রাধিকা আকুল হয়ে বড়াইকে বলছেন,—

কেনা বাঁশী বাএ বড়ায়ি কালিনী নই কুলে ।

কেনা বাঁশী বাএ বড়ায়ি এ গোঠ গোকুলে ॥

আকুল শরীর মোর বেআকুল মন ।

বাঁশীর শব্দে মৌঁ আউলাইলোঁ রাক্ষন ॥

কেনা বাঁশী বাএ বড়ায়ি সে না কোন জনা ।

দাসী হঞা তার পাএ নিশিবেঁ আপনা ॥

কেনা বাঁশী বাএ বড়ায়ি চিত্তের হরিষে ।

তার পাএ, বড়ায়ি মৌঁ কৈলোঁ কোণ দোষে ॥

আঝর ঝরএ মোর নয়নের পানী ।

বাঁশীর শব্দে বড়ায়ি হারাইলোঁ পরানী ॥...

পাখি নহৌ তার ঠাঞি উড়ি পড়ি জাওঁ ।

মেদনী বিদার দেউ পসিঅা লুকাওঁ ।

বন পোড়ে আগ বড়ায়ি জগজনে জানি ।

মোর মন পোড়ে জেহ কুস্তারের পনী ॥

আস্তর সুখাএ মোর কাহ্ন অভিলাসে ।

বাসলী শিরে বন্দী গাইল চণ্ডীদাসে ॥

কৃষ্ণের বংশীধ্বনিতে রাধিকার বস্ত্রজগৎ স্তব্ধ ; সে জগতের কামনা-বাদনা
আজ তাঁর শেষ হয়ে গেছে । তিনি সর্বত্র কৃষ্ণময় দেখছেন ; সংসারের
কাজ তাঁর কাছে এখন অলীক মনে হচ্ছে এবং সব বিষয়েই হচ্ছে
বিভ্রান্তি । এই বিভ্রমের কথা তিনি বলছেন বড়ায়িকে,

সুসর বাঁশীর নাদ শুনিঅঁ বড়ায়ি রাঙ্কিলেঁ। যে স্ননহ কাঁহিনী ।

আঁখল ব্যঞ্জনে মো বেষোআর দিলেঁ।

সাকে দিলেঁ। কানাসোঁআ পানী ॥...

নান্দের নান্দন কাহ্ন আড়বাঁশী বাএ যেন রএ পাঞ্জরের শুআ ।

তা স্ননিঅঁ, ঘুতে মো পরলা বুলিঅঁ ভাজিলেঁ। এ কাঁচা শুআ ॥

সেইত বাঁশীর নাদ স্ননিঅঁ বড়ায়ি, চিত্ত মোর ভৈল আঁকুল ।

ছোলদে চিপিঅঁ নিমঝোলে খেপিলেঁ।

বিনি জলে চড়াইলেঁ। চাউল ॥

কৃষ্ণ মথুবায চলে গেছেন ; আবার বৃন্দাবনে ফিরে আসবেন কিনা
সে বিষয়ে রাধিকার ঘোবতর সন্দেহ । অথচ এই কৃষ্ণের জন্তই রাধিকা
সর্বস্ব ত্যাগ করেছেন,—

যে কাহ্ন লাগিঅঁ। সো আন না চাহিলেঁ। না মানিলেঁ। লঘু গুরু জনে ।

হেন মনে পড়িহাসে আঁক্সা উপেধিঅঁ রোষে

আন লঅঁ। বধে বৃন্দাবনে ॥

দহ বুলী ঝাঁপ দিলেঁ। সে মোর সুখাইল ল

মোঞঁ নারী বড় অভাগিনী ॥

বসন্তকাল সমুপস্থিত ; কদমগাছের ডাল হুয়ে পড়েছে ফুলের ডারে ;

তথাপি কৃষ্ণের দেখা নেই । তাই আক্ষেপে রাধা বলছেন,—

মুছিঅঁ। পেলায়িবোঁ বড়ায়ি শিষের সিন্দূর ।

বাহুর বলআ মো করিবোঁ শম্ভুচুর ॥

কাহ্ন বিনী সব খন পোড়এ পরানী ।

বিবাইল কাণ্ডের ঘাএ যেহেন হরিণী ॥

পুনমতী সব গোআলিনী আছে স্নখে ।

কোণ দোষেঁ বিধি মোক দিল এত ছুখে ॥

আহোনিশি কাহাঞির গুণ সোঅরিআ ।

বজরে গঢ়িল বুক না জাএ ফুটিআ ॥

বসন্ত ঋতুর শেষে এল গ্রীষ্ম । ধীরে ধীরে আকাশে শ্রামল মেঘ দেখা
দিল ; এল আষাঢ় । নবীন বর্ষার ধারার সঙ্গে রাধিকার নয়নধারাও
হল এক,—

জ্যৈষ্ঠ মাস গেল আসাঢ় পরবেশ । সামল মেঘে ছাইল দক্ষিণ প্রদেশ ॥...

আসাঢ় মাসে নব মেঘ গরজ্জএ । মদন কদনে মোর নয়ন বুরএ ॥

পাখী জাতী নহেঁ বড়ায়ি উড়ী জাওঁ তথা ।

মোর প্রাণনাথ কাহাঞি বসে যথা ॥

চণ্ডীদাস-ভণিতায় আরও কতকগুলি শ্রেষ্ঠ পদ আছে । এই পদগুলি
ত্রিক্ষণকীর্তনকারের না অথচ কোনো চণ্ডীদাসের তা এখনও নির্ণীত হয়নি ;
তবে পদগুলিতে রয়েছে সুগভীর ব্যাকুলতা । কৃষ্ণের বাঁশীর যে কি
মোহিনী শক্তি তা প্রকাশ পেয়েছে নিম্নোক্ত পদটিতে রাধিকার আক্ষেপ-
উক্তির মধ্যে—

বিষম বাঁশীর কথা কহিল না হয় ।

ডাক দিয়া কুলবতী বাহির করয় ॥

কেশে ধরি লৈয়া যায় শ্রামের নিকটে ।

পিয়াসে হরিণী যেন পড়এ সহটে ॥

সতী ভোলে নিজ পতি মুনি ভোলে মন ।

গুনি পুলকিত হয় তরুলতাগণ ॥

কি হবে অবলা জাতি সহজে সরলা ।

কহে চণ্ডীদাস সব নাটের গুরু কালা ॥

রাধিকা কৃষ্ণপ্রেমবিহ্বলা ; কিন্তু কৃষ্ণদরশন তাঁর কাছে একান্তই চুলভ ।
ঘর-দ্বার, গৃহপরিজন সবই তাঁর অন্তবায়স্বরূপ । পরাধীন হয়ে যে জীবিত
থাকে, তার মতো দুঃখী আর কেউ নয় । রাধিকা নিজেকে দিকার
দিয়ে বলছেন,—

দিক রহ জীবনে যে পরাধীনী জীয়ে ।

তাহার অধিক বিক পরবশ হয়ে ॥

এ পাপ কপালে বিহি এমতি লিখিল ।

সুধার সাগর মোর গরল হইল ॥

অমিয়ঃ বলিয়া যদি ডুব দিলুঁ তায় ।

গরল ভরিয়া কেনে উঠিল ত্রিষায় ॥

শীতল বলিয়া যদি পাষণ কৈলাম কোলে ।

এ দেহ-অনল-তাপে পাষণ সে গলে ॥

ছায়া দেখি বসি যাচি তকলত' বনে ।

জলিয়া উঠে তক লতাপাতা সনে ॥

যমুনাব জলে যাঞা যদি দিই ঝাঁপ ।

পবাণ ভুড়াবে কি অধিক উঠে তাপ ॥

অতএ এ-ছার পরাণ যাবে কিসে ।

নিচয়ে ভখিমু মুঞি এ গরল বিষে ॥

চণ্ডীদাস কহে দৈবগতি নাহি জান ।

দাকণ পিরিতি সেই বধষে পরাণ ॥

অথবা—

সুধার সমুদ্র সমুখে দেখিয়া খাইলুঁ আপন সুখে ।

জেক জানে খাইলে গরল হইবে পাইব এতক দুখে ॥

মো যদি জানিতাও অলপ ইঙ্গিতে তবে কি এমন করি ।

জাতি কুলশীল মজিল সকল ঝুরিয়া ঝুরিয়া মরি ॥

পিরিতি-ফাঁদে যে একবার পড়েছে তাব থেকে সে-জন্য আর নিস্তার নেই । প্রাণবিসর্জনসংকল্পেও এই পিবিতিই অন্তবায় । বাধিকা ভাবতেই পারেন না পিরিতির এই সম্মোহন-রঙ্গ কোথায় লুকানো ছিল,—

পিরিতি পিরিতি কি রাতি মূরতি হৃদয়ে লংগল সে ।

পরাণ ছাড়িলে পিরিতি না ছাড়ে পিরিতি গঢ়ল কে ॥

পিরিতি বলিয়া এ তিন অংকর না জানি আছিল কোথা ।

পিরিতি-কণ্টক ত্রিয়ায় ফুটিল পরাণ পুতলী যথা ॥

প্রাক্-চৈতন্যগুণে বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যে অপর দুজন কবি—মাধবেন্দ্র পুরী ও শ্রীকৃষ্ণবিজয়কর মালাধর বসুর নাম উল্লেখযোগ্য । চৈতন্যপূর্ব-যুগে জয়দেব, বিদ্যাপতি ও চণ্ডীদাস এই তিনজন কবির অস্তিত্বে সাধারণে বিশ্বাসী ছিলেন । মাধবেন্দ্রপুরী সংস্কৃতেই লিখতেন । তাঁর পাঁচটি শ্লোক উদধৃত হয়েছে শ্রীকৃষ্ণগোষ্ঠামীর পদ্মাবলীতে । চৈতন্যদেব শ্রদ্ধানব্রটিতে তাঁর শ্লোক আবৃত্তি করতেন । কিন্তু ‘পদামৃত মাধুরী’তে একটি বাংলা

পদ পাওয়া যায় মাধবেন্দ্রপুরীর ভগিতায়। এতে বোঝা যায়, তিনি বাংলাতেও পদ লিখতেন; আর তিনি যে বাঙালী ছিলেন তা অনুমিত হয় একটি কারণে। তিনি তাঁর গৃহদেবতার সেবার ভার দিয়েছিলেন দুইজন বাঙালীর উপর। পদটির সম্বন্ধে অধ্যাপক বিমানবিহারী মজুমদার মহাশয় বলেছেন, ‘অষ্টাদশ শতাব্দীর সঙ্কলনগুলিতে এই পদটি নাই বটে, কিন্তু শ্রীবৃন্দাবনে অদ্বৈতদাস পণ্ডিত বাবাজী মহারাজ ইহা কীর্তন করিতেন। শ্রীবৃন্দাবনে তাঁহার ছাত্র বনমালী দাস বাবাজী উহা সংগ্রহ করিয়া তাঁহার পদরত্নমালা পুথিতে সঙ্কলন কবেন। ঐ পুথি নবদ্বীপের প্রাচীন কীর্তনীয়া শ্রীনিতাইপদ দাস বাবাজীর নিকট আছে।’

আলোচ্য পদটি একটু স্বতন্ত্র ধবণের; ঠিক অভিসারের পদ না হলেও অনেকটা তারই সমতুল। বাধিকা কৃষ্ণদর্শনে সাজসজ্জা করেছেন, আর সখীগণও তাঁর চারপাশে ঘিরে দাঁড়িয়েছে। তাদেরও আশা, বাধিকার সঙ্গে গেলে তাদেবও কৃষ্ণদর্শন হবে,—

সাজল ধনী চন্দ্রবদনী শ্রামদরশন আশে ।
 সঙ্গিনীগণ রঙ্গিনী সব ঘেবলি চাবিপাশে ॥
 তকণাকণ চরণযুগল মঞ্জীর তঁহি শোভে ।
 ভূঙ্গাবলী পুঞ্জ পুঞ্জে গুঞ্জরে মধুলোভে ॥
 কুঞ্জিকুন্ত জিনি নিতম্ব কেশবী য়িনি মাঝে ।
 পরি নীলাম্বর পট্টাম্বর কিঙ্কিনী তঁহি সাজে ॥
 বাহুযুগল খীব বিজুরি করিশাবক গুণ্ডে ।
 হেমাদ্দ মদি কঙ্কণ নথরে শশী ধণ্ডে ॥
 হেমচল কুচমণ্ডল কাঁচলি তঁহি শোভে ।
 চন্দ্রকাস্ত ধবাস্তদমন কর্ণে কর্ণে শোভে ॥
 জঘনদ হেমযুক্ত মুকুতাফল পাতি ।
 ফণিমণিযুক্ত দামসহিত দামিনী সম ভাঁতি ॥
 বিশ্বফল নিন্দি অধর দাড়িমবীজ দশনা ।
 বেশর তঁহি নলকে ঝলকে মন্দ মন্দ হাসনা ॥
 নাসা তিল ফুল চুল কবরী করবী ছান্দে ।
 মদন মোহন—মোহিনী ধনী সাজল তঁহি রাখে ॥

নবযৌবনী চন্দ্রবদনী বৃন্দাবন মাঝে ।

মাধবেন্দুপুরী রচিত গীত মিলল না নাগররাজে ॥

এরপর মালাধর বসুর শ্রীকৃষ্ণবিজয়-অবলম্বনে আলোচনা করে প্রবন্ধটির উপসংহার করব। কবির উক্তি থেকে জানা যায়, গ্রন্থটির লেখা আরম্ভ হয় ১৪৭৩-৪ খৃষ্টাব্দে এবং শেষ হয় ১৪৮০-৮১ খৃষ্টাব্দে। চৈতন্য-চরিতামৃত ও চৈতন্যমঙ্গলে শ্রীকৃষ্ণবিজয়ের উল্লেখ আছে। মালাধর বসুর বংশধর সত্যরাজ ও রামানন্দকে চৈতন্যদেব সংবর্ধিত করেছিলেন নীলাচলে। শ্রীকৃষ্ণবিজয় মহাপ্রভুব নিকট যথেষ্ট সমাদর পেয়েছিল; এই কাব্য থেকে কোনো কোনো অংশ তিনি আবৃত্তিও করতেন।

মালাধর বসুকে গোঁড়েশ্বর রুকমুদ্দিন বারবকশাহ গুণরাজখান উপাধি দিয়েছিলেন কবির পাণ্ডিত্যে মুগ্ধ হয়ে। বর্ধমান জেলায় কুলীন গ্রামে কবির নিবাস ছিল। গ্রন্থ থেকে জানা যায়, কবির গিতা ভগীরথ, মাতা ইন্দুমতী, পুত্র সত্যরাজ।

শ্রীমদ্ভাগবত-অবলম্বনে শ্রীকৃষ্ণবিজয় রচিত। বিষ্ণুপুরাণ ও হরিবংশেরও অনুসরণ কোথাও কোথাও দেখা যায়। বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাসের পদের মতো গ্রন্থটিতে সর্বত্র বাগ-রাগিনীর উল্লেখ আছে। হৃদয়ের সহজ ভক্তির প্রকাশ গ্রন্থটিতে প্রায় সর্বত্র। কাব্যকলানৈপুণ্যও দুর্লভ নয়; শ্রীকৃষ্ণের রূপবর্ণনায় কবিকৃতি লক্ষণীয়,—

পূর্ণিমার চান্দ জিনি বদনকমল ।

ধঞ্জকে জিনিয়া শোভে নয়নযুগল ॥

হিরা মণি মাণিকেতে কর্ণের কুণ্ডল ।

ময়ূরের পুচ্ছে শোভে কুটিল কুন্তল ॥

নানা বর্ণের পুষ্পমালা হৃদয় উপবে ।

সুবর্ণ অঙ্গুরী শোভে বলয়া হুই করে ॥

নর্তকের বেশ ধরে মুকুট শোভে মাথে ।

বালকের সঙ্গে খেলে দেব জগন্নাথে ॥

পীতবস্ত্রপরিধান দেবদামালী ।

নূতন মেঘেতে যেন খেলিছে বিজুরী ॥

নীলমনি জিনি তার মুখ অহুগাম ।

তার মাঝে শোভা করে বিন্দু বিন্দু ঘাম ॥

চিহ্নগতি চলে যেন নাটুয়া খঞ্জন ।

দেখিয়া যুবতিগণ স্থির নহে মন ॥

শারদ পূর্ণিমায় কৃষ্ণের রাসে অভিলাস হল । তিনি বৃন্দাবনে গিয়ে
গোপীদের ডাক দিলেন বংশীধ্বনিতে,—

শবত পূর্নিমাংশী করিল উদযে ।

সুগন্ধি শীতল বায়ু মনোহর বয়ে ॥

কোকিলীর কলরব ভ্রমর ঝঙ্কার ।

কুসুমিত দশদিক বসন্ত অবতার ॥

নব কিশলয় বৃক্ষ শোভে বৃন্দাবনে ।

অধিক পীড়য়ে কাম চন্দ্রেব কিবণে ॥

কাম অবতার করি বংশীনাদ কৈল ।

শুনিয়া গোঁয়ালা নারী মূছিত হইল ॥

জানিল গোবিন্দ বেণু বাজে বৃন্দাবনে ।

চলি গেল গোপনারী আপনার মনে ॥

রাসরসে রাধিকার মনে অহংকাবেব উদয় হল । তিনি ভাবলেন, কৃষ্ণ
শুধু তাঁরই অধীন । সবাইকে ছেড়ে কৃষ্ণ তাঁকে নিষেই আছেন । বাধার
অহংকার চূর্ণ করার জন্য কৃষ্ণ অদর্শন হলেন ; তখন রাধিকা সব বুঝতে
পেরে হাহাকার করতে লাগলেন,—

হবি হরি প্রাণ মোব কেন নাহি যায় ।

যথা গেলে গোবিন্দেব দরশন পায় ॥

কে হবিয়া নিল আজি মোর প্রাণনাথ ।

কান্দিতে কান্দিতে বলি আইস অগ্ননাথ ॥

সহজে অবলা আমি বুদ্ধি যে পাতল ।

কি বলিতে কি বলিল পাল্য তার ফল ॥

এত বলি কান্দে গোপী অচেতন হইয়া ।

শ্রামল সুন্দর কৃষ্ণ মনেতে ভাবিয়া ॥

শুধু রাধিকাই নন, কৃষ্ণ-অদর্শনে অজ্ঞাত গোপীদেরও সেই একই আক্ষেপ ।
শেষে বিরহ সহ করতে না পেরে গোপীদের মধ্যে কেউ কৃষ্ণের মতো
হয়ে ও তাঁর মতো বেশ ধরে কৃষ্ণলীলা অভিনয় করল,—

কোকিলের নাদে তারা বজ্রাঘাত মানি ।

হেন বেলে হৈল তথা চাতকের ধ্বনি ॥

চৌদিকে চাতকপাখী ডাকে পিউ পিউ ।

তা শুনিয়া গোপীগণ নাহি ধরে জীউ ॥

কৃষ্ণের বিরহে গোপী হইল আবেশ ।

কৃষ্ণলীলা রচে গোপী ধরি তার বেশ ॥

রাধিকার মানমদ খণ্ডন করে কৃষ্ণ আবার তাঁর নিকট আবির্ভূত হলে রাধিকা বড় হুংখে জানালেন যে কৃষ্ণ কৃপানিধি হয়েও রাধিকাকে ঘৃণায় দূরে ঠেলেছেন। রাধিকা জানেন যে একবার মাত্র কৃষ্ণকে স্মরণ করলে কৃষ্ণ তার কাছে না এসে থাকতে পারেন না ; কিন্তু রাধিকার বেলায় তো সে সত্য প্রকাশ পায়নি,—

কৃপানিধি হইয়া কৃপা না করিলে তুমি ।

ঘৃণা করি পরিহর কি বলিব আমি ॥...

একবার যেই জন তোমাকে সোঙরে ।

তারে না ছাড়হ তুমি বলয়ে সংসারে ॥

কায়মনোবাক্যে আমি তোমাকে চিন্তিল ।

তথাপি তোমার চিন্তে দয়া না জন্মিল ॥

তোমা না দেখিয়া প্রাণ না পারি ধরিতে ।

অঙ্গের ভূষণ করি ইচ্ছিয়াছি চিতে ॥

অলুক্ষণ তোমা বিনে আন নাহি মনে ।

জাগিতে ঘুমাতে তোমা দেখিয়ে স্বপনে ॥

অক্লুর এসেছেন কংসের আদেশে মথুরা থেকে বৃন্দাবনে। তাঁর উপর নির্দেশ রয়েছে কৃষ্ণকে নিয়ে যেতে ধনুর্ময় যজ্ঞে। রাজ-নিমন্ত্রণ উপেক্ষা করা যায় না ; সুতরাং কৃষ্ণ বলরাম সহ নন্দরাজ ও গোপকুল মথুরাযাত্রায় নিরত। এদিকে রাধিকা সখীমুখে এ-সংবাদ শুনে নানা আশঙ্কায় বিলাপ করে বলছেন,—

আজি শূণ্য হইল মোর গোকুল নগরী ।

গোকুলের রত্ন কৃষ্ণ যায় মধুপুরী ॥

আজি শূণ্য হইল মোর রসের বৃন্দাবন ।

শিশু সঙ্গে কেবা আর রাধিবে গোদন ॥...

আর না যাইব সখী চিন্তামণি ঘরে ।

আলিঙ্গন না করিব দেব গদাধরে ॥

আর না দেখিব সখী সে চান্দবদন ।

আর না করিব সখী সে মুখ চুসন ॥

আর না যাইব সখী কল্লতরু মূলে ।

আর কান্না সজে সখী না গাঁধিব ফুলে ॥

কৃষ্ণ রথে করে চলেছেন মথুরায় । তিনি রাধিকাকে আশ্বাস দিয়েছেন শীঘ্রই ফিরে আসবেন বৃন্দাবনে ; কিন্তু রাধিকার তা বিশ্বাস হয় না । মথুরার রমণীগণ কৃষ্ণকে একবার পেলে আর ছেড়ে দেবে না । তাই যতক্ষণ কৃষ্ণকে দেখা যায় রাধিকা একভাবে রথের দিকে চেয়ে আছেন, আর ভাবছেন,—

কেমনে ধরিব প্রাণ কান্না না দেখিয়া ।

রথে চড়ি যান কৃষ্ণ না চান ফিরিয়া ॥

মথুরা যাইলে কৃষ্ণ না আসিবে হেথা ।

নানা রূপে গুণেতে সুন্দরী আছে তথা ॥

তাহা সনে ক্রীড়া যবে করিব মুরারি ।

পাসরির আমা হেন সব বনচারী ॥

যত দূর যায় অকুর কানাই লইয়া ।

ততদূর চাহে গোপী একদৃষ্টি হইয়া ॥

বাংলার পদাবলী সাহিত্যে যেমন গীতগোবিন্দের অনুসরণ হয়েছে, তেমনই চৈতন্যদেবের সম-সাময়িক এবং পরবর্তী যুগে কৃষ্ণায়ণ কাব্যের উপর যথেষ্ট প্রভাব পড়েছে মালাধর বসুর শ্রীকৃষ্ণবিজয় গ্রন্থখানির । রঘু-পণ্ডিতের কৃষ্ণপ্রেমতরঙ্গিনী, মাধবাচার্যের কৃষ্ণমঙ্গল, দৈবকীনন্দন সিংহের গোপাল বিজয় ইত্যাদি গ্রন্থে শ্রীকৃষ্ণবিজয়ের প্রভাব যথেষ্ট । চিন্তার ঐক্য তো আছেই, আক্ষরিক সাদৃশ্যও দুর্লভ্য নয় । মাধব আচার্যের কৃষ্ণমঙ্গল রচনার হেতুনির্দেশ শ্রীকৃষ্ণবিজয়ের মতোই,—

অসার অপার ভবসিদ্ধি তরিবারে ।

পাঁচালি-প্রবন্ধে বলি কৃষ্ণ অবতারে ॥

ভাগবত সংস্কৃত না বুঝে সর্বজনে ।

লোক ভাষা রূপে কহি সেই পরমাণে ॥

কৃষ্ণের মঙ্গল নাম মধুর সঙ্গীত ।

নাচাড়ি শিকলি ছন্দে হইল বিদিত ॥ (কৃষ্ণমঙ্গল, পৃ ৪)

ভাগবত অর্থ যত পয়াবে বাঙ্কিয়া ।

লোক নিস্তারিতে যাই পাচালী রচিয়া ॥...

কলিকালে পাপচিত্ত হব সব নয় ।

পাচালীর রসে লোক হইব বিস্তর ॥

গাহিতে গাহিতে লোক পাইব নিস্তার ।

শুনিয়া নিষ্পাপ হব সকল সংসার ॥ (শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পৃ ৬)

গোপালবিজয় ও শ্রীকৃষ্ণবিজয়ের সাদৃশ্য আরও ঘনিষ্ঠতর,—

দেখিঞা সুন্দর শিশু দয়া উপজিল ।

কি করিব হেন মনে ভাবিতে লাগিল ॥

ইহা হইতে মৃত্যু জবে না বইল আশ্বারে ॥

কেহে হেন অকারণে মারিব কুমারে ॥

ইহা বুলি রাজা তবে কহে দূতজনে ।

দৈবকী-অষ্টমগত আনিহ জ্ঞতনে ॥

ইহা বুলি বসুদেব ডাক দিঞা আনি ।

বিনঅ পূর্বকে কিছু বইল প্রিয়বাণী ॥

লঞা জাহ ঘর তুমি আপন কুমার ।

ইহা হইতে ভয় কিছু নাহিক আশ্বার ॥ (গোপালবিজয়, পৃ ২০-২১)

উপনীত পুত্র লৈয়া কংস বরাবরে ।

সুন্দর দেখিয়া কংস দয়া কৈল তারে ॥

ইহা হইতে ভয় মোর না বইল বাণি ।

দৈবকীর অষ্টম গর্ভ মোরে দিহ আনি ॥

লৈয়া জাহ ঘরে তুমি আপন কুমার ।

তাহা লৈয়া গেলা বসু আপন ছয়ার ॥ (শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পৃ ২৮)

নিরাশারে তপ বড় কইলে নিরস্তর ।

দেবমানে দ্বাদশ সহস্র বৎসর ॥

তোক্ষার তপের ফলে এইরূপ ববি ।

আসিঞা ত দিল বর তোরে কৃপা করি ॥

মুক্তি বর না মাগিলে আক্ষার মাআএ ।

আক্ষা পুত্র লাগি বর মাগিলে লীলাএ ॥ (গোপালবিজয়, পৃ ৩৪)
দেবমানে দ্বাদশ সহস্র বৎসর ।

নিরাহারে দুহেঁ তপ করিলে বিস্তর ॥
তোমার তপের ফলে এই রূপ ধরি ।
তবে ত সদয় হৈলাঙ আপনে শ্রীচরিত্রি ॥

বর মাগ বইলাঙ হইয়া সদএ ।

না মাগিলে মুক্তিপদ আমার মায়াএ ॥ (শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পৃ ৩৭)
উভয় গ্রন্থেব আক্ষরিক মিলও চূর্ণক্ষ্য নয়,—

আমা লৈষা যাহ তুমি নন্দঘোষ ঘরে ।

উপজিল মহামায়া জসোদা উদরে ॥ (শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পৃ ৩৯)
আক্ষা লঞা ঝাট যাহ নন্দঘোষ ঘরে ।

জন্মিঞাছে মহামায়া জসোদা উদরে ॥ (গোপালবিজয়, পৃ ৩৫)
স্রীগালি রূপে দেবী আগে মোহামাএ ।

ফণাছত্র ধরিয়া বাসুকী পাছু জাএ ॥ (শ্রীকৃষ্ণবিজয়, পৃ ৩৯)
শিবরূপ ধরি আগে জাএন মহামাএ ।

ফণাছত্র ধরিঞা বাসুকী পিছে ধাএ ॥ (গোপালবিজয়, পৃ ৩৫)
এরূপ সাদৃশ্যের দৃষ্টান্ত প্রচুর ; বাহ্যিক ভাষে এখানেই নিবৃত্ত হওয়া বাঞ্ছনীয় ।

ষোড়শ শতাব্দী বাংলার বৈষ্ণব সাহিত্যের স্বর্ণযুগ ; কিন্তু তার প্রস্তুতি চলেছিল কয়েক শতাব্দী আগে থেকেই । ধারা এই ক্ষেত্র প্রস্তুত করেছিলেন সেই বাঙালী কবি মনীষীদের হৃদয় মহন করেই যুগাবতার ত্রিচৈতন্যচন্দ্রের অভ্যুদয় এবং তাঁরই করুণাপ্রেমরসে অমৃতায়মান শত শত বৈষ্ণব মহাজনের গীতাবলীতে আজও বাংলার আকাশ বাতাস মুখরিত ।

(প্রবন্ধ-রচনায় সাহায্য গ্রহণ করেছি অধ্যাপক সুকুমার সেনের বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস, নীহাররঞ্জন রায়ের বাঙালীর ইতিহাস, বিমানবিহারী মজুমদারের পাঁচশত বৎসরের পদাবলী এবং পণ্ডিত হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের বৈষ্ণব পদাবলী । এঁদের প্রত্যেককে সম্রদ্ধ কৃতজ্ঞতা জানাই ।)

সেকালের সমাজ-সমীক্ষণের ভূমিকা

পঞ্চানন মণ্ডল

প্রায় আড়াই শতাব্দী বৎসব পূর্বে বাঙ্গালী জনসমাজকে লইয়া ভারত-বর্ষের এই পূর্ব সীমান্তে ভারতীয় সভ্যতা একটি বিশিষ্ট রূপ লাভ করিতে-ছিল। ভারতীয় সমাজ-বিধি বুনিয়াদের উপরেই হ্রস্বতর এই বাঙ্গালী জাতি ও বাঙ্গালী সমাজ প্রতিষ্ঠিত। ভারতীয় সমাজ মূলতঃ ছিল সমাজতন্ত্র ভিত্তিক; ইহার বৈশিষ্ট্য মোটামুটি এইকণ,—(১) ‘লোকরঞ্জক’ সমাজ বক্ষক রাজতান্ত্রিকতা এবং রূষিপ্রধান স্বয়ংসম্পূর্ণ পল্লীসমাজের প্রয়োজনীয় বিকাশ; (২) সমাজগঠনের দিক্ হইতে বর্ণাশ্রম ব্যবস্থা, (আদো, গুণ ও কর্মগত, পরে) জন্মগত জাতিভেদ ও ব্রাহ্মণ্যশাসন এবং (৩) ভাষাদর্শের দিক্ হইতে ‘ধর্ম’ বোধ ও ‘কর্ম’বাদ। এই ভারতীয় উদ্ভাবিকারের সহিত জৈন ও বৌদ্ধ প্রভাব এবং আশেতর বাঙ্গালীর পূর্ব ঐচ্ছলিত নিজস্ব লৌকিক ধর্ম, বিশ্বাস-অবিশ্বাস ও আচার-বিচারের মিশ্রণ ঘটিয়াছে। পববর্তীকালের ইসলামি ভাষা ও সংস্কৃতির এবং দৈবধর্ম ধর্মের প্রভাবও বাঙ্গালী সমাজে পড়িয়াছে ওতপ্রোতভাবে। অতঃপর পাশ্চাত্য অধিকারে ঘটিয়াছে তাহার সর্বতোমুখী প্রত্যক্ষ পরিবর্তন।

১৬৫২ খ্রীষ্টাব্দে অর্থাৎ বাঙ্গালা দেশে শাহজাহান সুবেদারীর সময়ে মোগল সাম্রাজ্যের মধ্যাফ্রাভাগে ইংরেজ-আগমনের সূত্রপাত হইতে ১৮৯২ খ্রীষ্টাব্দ অর্থাৎ লর্ড ল্যান্সডাউনের শাসনকালে ইংরেজ অভ্যুদয়ের মধ্যাফ্রা-কাল পর্যন্ত এই আলোচ্য সময়। ইহার প্রথমদিকে মোগলের শাসন-শোষণ, দেশের অভ্যন্তরে পাঠান-উপনিবেশ এবং মোগলদের সহিত তাহাদের ঋণ বিরোধ ও ক্রমাঘাত্তে পাঠান-মোগল শক্তির বঙ্গ-সমাজ-ভুক্তি। আর শেষ,—ইংরেজ রাজত্বের ঋদ্ধিকাল অবধি, কিঞ্চিৎপূন্য আড়াইশত বৎসর। এই সময়ের বাঙ্গালীসমাজের দিকে তাকাইলেই দেখিতে পাওয়া যাইবে, এখানে ব্রাহ্মণ গুরু-পুরোহিতের একাধিপত্য এবং বিধি-নিষেধের বাহুল্য। এ দেশে তুর্কী আক্রমণের উপোদ্ঘাত্তেই সর্ব-

জন-মানসের জড়তা প্রকট হইয়া উঠে। তদবধি দীর্ঘ শতাব্দী সমূহের বিদেশী বিধর্মী অধিকারের আওতায় এ দেশের জনসাধারণ বিমুঢ় হইয়া পড়িয়াছিল; উপরন্তু প্রায় একটান। পাঁচশত বৎসরের সমষ্টিগত নিশ্চেষ্ট-তায় জাতির মেরুদণ্ড আড়ষ্ট হইয়া গিয়াছিল। মানুষ নিজে অসমর্থ হইলে এবং আত্মবিশ্বাস হারাইলে তখন অদৃষ্ট, দৈব, দেবদেবী, তন্ত্রমন্ত্র, তুচ্ছতাকু ইত্যাদির আশ্রয় লইয়াই তাহার। বাঁচিতে চাহে; ইহ-কালে বার্থ্য হইয়া পরকালের দিকে তখন লক্ষ্য নিবদ্ধ করিতে চাহে। সুতরাং বাঙ্গালী-সমাজের বিগত শতাব্দী সমূহের ইতিহাস হইল তাহার গতানুগতিক জীবনের ইতিহাস—কূর্মবৃত্তির ইতিহাস এবং এই ইতিহাস শুধু হিন্দু-সমাজের নহে, আবহাওয়ার গুণে এদেশের মুসলমান জন-সাধারণেরও এই একই দশা ঘটিতেছিল।

ভারতবর্ষের বেদ-বেদান্তের অহুশীলন তখন বাঙ্গালীরা প্রায় ছাড়িয়া দিয়াছে; গীতা-ভাগবতের ভক্তিবাদ তাহাদের অন্তর স্পর্শ করিতেছে না। তন্ত্রমন্ত্র যোগ শতাব্দী-পরম্পরায় চলিয়া আসিতেছিল তাহা এবং ভাষায় সৃষ্ট মন্ত্রে গোপনীয়তা আরোপ করিয়া অটল বিশ্বাস অন্ধভাবে লোকে ব্যবহার করিতেছিল। বাঙ্গালা মন্ত্রের উৎপত্তিতে আমরা এই সূত্রের সন্ধান পাইতেছি। আর্যের এবং আর্যেতরগণের অতিবিস্তৃত পুরাণ ও উপ-পুরাণে এবং হিন্দু-বৌদ্ধ তন্ত্রে নিহিত ধর্মবিশ্বাসে মিলিয়া তখনকার সমাজে এক কিস্তৃত অবস্থা সংঘটিত হইয়াছিল। এই ধারায় রচিত মন্ত্র-তন্ত্রাদির গ্রন্থ অজস্রধারে পাওয়া যাইতেছে।

ষোড়শ শতকে মহামনীষী রঘুনন্দন স্বত-বিস্মৃত অসংখ্য শাস্ত্রগ্রন্থ সংগ্রহ ও সংকলন করিলেন। আর্য-আর্যেতর ধর্ম ও লৌকিক নানা ধর্মের ঐতিহ্য, আচার-অনুষ্ঠানের শৃঙ্খলা-সংস্থাপক কালোপযোগী সংস্করণে রূপ লইয়া ছিল তাঁহার ‘অষ্টাবিংশতি তত্ত্ব’। নব্যত্নায়ের চোঁতেও নবদ্বীপের তখন ভারতব্যাণী সুনাম। ইহার ধারাও প্রায় আটশত বৎসরের প্রাচীন। পক্ষান্তরে, বালক, জিকন, যোগ্লোক, জিতেঞ্জিয় হইতে শুরু করিয়া ভবদেব ভট্ট, জীমূতবাহন, অনিরুদ্ধ ভট্ট, বল্লাল সেন হলায়ুধ ভট্ট, শূলপাণি, বৃহস্পতি, শ্রীনাথ, রঘুনন্দন, গোবিন্দানন্দ প্রভৃতি বাঙ্গালী ধর্মশাস্ত্রকারগণের নাম হাজার বৎসর ধরিয়া লওয়া যাইতে পার এবং আধুনিক কালেও ভারতের সর্বত্রই এই শ্রেণীর বিভিন্ন

নিবন্ধকারের মতামতের উপরই গুরুত্ব আরোপ করা হয়। তাঁহাদের ও পরবর্তী যুগের নবদোপের স্মার্ত পণ্ডিতগণের অমুকরণে এদেশে ছোট বড় অসংখ্য স্মৃতিকার পণ্ডিতের ও তাঁহাদের বিবিত্ত বিধি-বিধানের আর অভাব ঘটে নাই। বৈচিত্র্যপূর্ণ বাঙ্গালী-সমাজের স্থিতিস্থাপকতার জন্ত একদা ইহার প্রয়োজন হিঙ্গ নিশ্চয়ই; কিন্তু বিধি বিধান যখন প্রাণহীন প্রথারূপে জন-মানসের বুদ্ধিব্রংশতা ঘটাইতে থাকে তখন যে তাহা ইতিহাসের অভিশাপ, সে বিষয়েও কোন সন্দেহ নাই। পক্ষান্তরে, ‘দিগবিজয় বিচারে’ ত্রাযের ফাঁকি খুঁজিতেও বাঙ্গালী যে পরিমাণ উত্তম অপচয় করিয়াছে তাহার মূল্য ও জের কম নয়।

সপ্তদশ শতাব্দী তইতে লায় ও স্মৃতি, জ্যোতিষ, বৈজ্ঞানিক গ্রন্থের সংক্ষিপ্ত সূত্রকথার নিদর্শন এদেশে এখনও খুঁজিলে বাশি রাশি পাওয়া যায়। ‘যাত্রানির্ণয়’ ‘জ্যোতিষবিদ্যা’ ‘স্ববোধ’-ভাষা ‘কপাল চরিত্র’ এই ধরণের জ্ঞাত ও অজ্ঞাত রচকদের রচনা, তখনকার সমাজের চাহিদা মিটাইয়াছে। ‘কপাল চরিত্র’ গ্রন্থে শাহ শুজার আদর্শ কপাল পোড়ার উল্লেখ আছে। এদিকে গুরুপুরোহিত, ‘ব্যবস্থাপক’ বা ‘সভাকর’ ভট্টাচার্যের মাধ্যমে সমাজে ‘ভাব’-এর পর ‘ভাষ’ দিনেব পব দিন গতাগতিকতায় সঞ্চালিত করা হইয়াছে। ‘পুষ্পমালা’ ভ্রমে সেই সব প্রায়শই অর্থহীন বিধিনিষেধের নাগপাশে পরিবেষ্টিত ও পিষ্ট জরাজীর্ণ সমাজ ভ্রষ্টবুদ্ধি ও নিঃসাড় হইয়া গিয়াছে। এখনও দেখা যাইবে, এদেশের নিভৃত প্রত্যন্ত পরিবেশে সেই ক্ষয়মান পল্লীসমাজ এই পুরাতন ধারারই জের টানিয়া চলিয়াছে।

প্রসঙ্গত ‘বঙ্গালসেন্তা’ কোলিগ্র প্রথা ও মেল বন্ধনাদির আলোচনাও করিতে হয়। ইহার ক্রিয়া প্রতিক্রিয়া উভয় দিকই দেখিবার আছে। এই সকল বন্ধন আড়ষ্ট উচ্চতর সমাজকে ধর্মাস্তরগ্রহণের দুর্ঘটনা হইতে এক দিকে যেমন ঠেকাইয়া রাখিবার চেষ্টা করিয়াছে, পক্ষান্তরে, সমাজকে সেই দুর্ঘটনার দিকেই ঠেলিয়া দিবার কারণ হইয়াছে।

ষোড়শ শতকে শ্রীচৈতন্যদেবের আবির্ভাবে এদেশে চৈতন্য জাগিয়াছিল নিশ্চয়ই, তবে সে চৈতন্য কালক্রমে সাধারণ জনসমাজে ‘দীনহীন দাস’-সুলভ মনোবৃত্তিই গড়িয়া তুলিয়াছিল। অবশ্য তিনি ‘আপ্ত’ বর্গের মধ্যে আত্মবিশ্বাস ও ধর্মচেতনার সঞ্চার করিয়া ভগবানকে আপন জন ভাবিয়া একাধারে পক্ষস্বরের উপাসনা করিতে শিখাইয়াছিলেন; রাগাঙ্গুণা ভক্তিতে

ভগবানকে এতকাছে আনার কথা প্রাক-চৈতন্ত্য ঐতিহ্যে ঠিক এইভাবে ছিল না। ঈশ্বরের প্রতি এই উদ্যম প্রেমভক্তি—এই জীবনদর্শন সম্পূর্ণ-রূপে গোড়ীয় বৈষ্ণব-সম্প্রদায়ের দান এবং এই প্রেমধর্মপ্রচারেই বাঙ্গালীর আন্তঃ প্রাদেশিক প্রতিষ্ঠা।

কিন্তু দাসমুন্ড মূঢ়জন-মানসে এই ধর্মবোণে বিসক্রিয়া দেখা দিয়াছিল। ঐহিকের প্রতি ঔদাসিন্য ও ভবসিকুতারণ ‘গুরু গোসাই’-এ আত্যন্তিক নির্ভরতা হেতু ‘সুনীচ’ ও ‘সহিষু’ জনসমাজ নিরুত্তম ও যদৃচ্ছালাভে সন্তুষ্ট হইয়া দুর্দশার শেষ ধাপে নামিয়া গিয়াছিল। তাই পববর্তীকালে আমরা দেখি ‘মুনি’ সাহেব যখন কাঠগোলার হিসাব রাখিতে তৎপর, ‘চাঁপ’ সাহেব যখন ‘গড়া’ কাপড়ের ফলাও ব্যবসায়ে ফাঁপিয়া উঠিয়াছেন, তখন গোসাইদাসবাবাজী শ্রীঅঙ্গে কোপীন ধারণ করিয়া ‘গুরু জা করেন’ ভরসায় ইষ্ট মন্ত্রের অন্তর্যানেই বিভোর হইয়া দিন গুজরাইতেছেন। আবার সম্ভ্রান্ত ‘গৃহস্থ’ মোহন্ত মহারাজেরা স্থানে স্থানে বিশেষ বিশেষ দেব-বিগ্রহের দেবাধিকার পাইয়া একদিকে যেমন ‘প্রাণধীন আড়ম্বরের’ ও ‘মেদ-মেদুর বিলাস-ব্যসনের অনুকারী’ হইলেন, অপর পক্ষে আউল-বাউল-বৈরাগী ইত্যাদি ব্রাত্যপ্রধান সমাজ মানুষের একটি সম-আসরের অধিকার লাভ করিয়া ধর্মে সহজ অন্তর্ধানের পথে মুক্তির আশ্বাস পাইয়া বিচিত্র ভাবানন্দে বিভোর হইয়া পাবের প্রতীক্ষায় ‘দশা’ প্রাপ্ত হইতেছিলেন। ফলে, একদিকে যে তাঁহারা ‘চরম’ দশা প্রাপ্ত হওয়ার দিকেও আগাইয়া যাইতেছিলেন এবং যত্ন ঘরে ‘নাম’ বিলাইয়া গোটা দেশটাকেও ‘ওপারের’ পথে আগাইয়া দিতেছিলেন তাহা হইতে রক্ষার উপায় কেহ তাঁহাদের বাংলাইয়া দেয় নাই।

আদিকাল হইতে অতি আধুনিক কাল পর্যন্ত দেখা যায়,—দেশ-বিদেশে ভারত এই বাণীই বহন করিয়া ফিরিতেছে—‘হরি, পার কর আমারে’। এই এপার-ওপারের চৈতন্ত্যের সমীকরণ ষোড়শ শতকে কাহারও ভাবনায় জাগে নাই। চারিশত বৎসর পরে আজ আণবিক যুগের মার হইতে প্রাণ বাঁচাইবার নিমিত্ত যে আপদ্বর্মের অনুসন্ধান করা হইতেছে তাহাতে এই একচকু অধ্যাত্মবোধ কতখানি সহায় হইতে পারে তাহাও ভাবিয়া দেখিবার বিষয়।

মহাপ্রভুর বাণী ও সংগঠনের আধিভৌতিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া আর

একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণ হইতেও প্রবিধান করিতে হয়। সেদিনকার ভাবাদর্শে চৈতন্যদেব হরিভক্তিপরায়ণ ব্রাহ্মণ ও চণ্ডাল অভিন্ন,—ঘোষণা করিয়া বৈষ্ণব সম্প্রদায়ের মধ্যে জাতিভেদের কঠোরতা অংশত শিথিল করিয়াছিলেন এবং এই সুযোগে গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মে স্থান লাভ করিয়া ধর্মাস্তরগ্রহণ হইতে সমাজচ্যুত বহু নরনারী রক্ষা পাইয়াছিল। মুসলমান সম্প্রদায়ও অবশেষে তাঁহার ভাবধারা হইতে দূরে সরিয়া থাকিতে পারে নাই।

অবশ্য এ সত্যও অস্বীকার করা যায় না যে, মহাপ্রভু স্বয়ং সামাজিক জাতিভেদের কোন নিয়ম লঙ্ঘন করেন নাই, তাহার ভক্তদিগকেও লঙ্ঘন করিতে উৎসাহ দেন নাই। মহাপ্রভুর পরিষদ এবং অগ্রাগ্র ভক্ত বা তাঁহাদের বংশধরদের কাহারও বিবাহাদিতে বর্ণাশ্রমচ্যুতির প্রমাণ নাই। বৃন্দাবন দাসের উক্তিতে দেখি,—‘বিপ্র-পাদোদকের’ দৈব ‘মহিমার’ উপর অবিচলিত বিশ্বাস অথবা ‘কুন্তীপাকের’ ‘জ্বালায়’ পাষণ্ডীকে পোড়াইবার প্রবণতা এবং ‘সকল ভূবন’ ‘নির্ব্বন’ করিবার বাসনা মহাপ্রভুরও জাগিয়াছিল। ‘শিরে’ ‘লাথি’ মারিয়া নিত্যানন্দ প্রভুর বৌদ্ধ-দলন প্রসঙ্গও স্মৃতিদিত। এই সকল বর্ণনা অলৌকিক জীলার হইলেও একেবারে অর্থহীন নহে।

উচ্চবর্ণের কঠোরতা, ইসলামের প্রলোভন ও অগ্র নানা কারণে যখন সমাজের হিসাব ছাড়া নিম্নশ্রেণীর জনসমূহ ধর্মাস্তরগ্রহণ কবিতেছিল, তখন তাহাদের প্রতি মহাপ্রভুর সাক্ষাৎ সৎসংস্পর্শের ও কর্মোত্তমের কোন নিদর্শন মিলে নাই; পক্ষান্তরে, ব্রাহ্মণাদি উচ্চবর্ণের লোকেও তখন ‘আপনাই গিয়া হয় ইচ্ছায় যবন’ এবং প্রতিক্রিয়ায় দেখা যায়, হিন্দু-সমাজ প্রাক্তন ‘কর্মের’ দোহাই দিয়া দর্শকের ভূমিকা গ্রহণ করিয়াহ সম্পূর্ণ নিশ্চিন্ত ও নিশ্চেষ্ট; ‘আপনে যে মৈল’ তাহাকে উদ্ধারের প্রয়োজনই দেখা দেয় নাই। এবং বলা বাহুল্য, এইরূপ ‘উদ্ধার’ না-পাওয়া ‘বৈষ্ণববিন্দক’ ‘দুরাচারের’ অপ্রভুলতা এদেশে কোনও কালেই ছিল না। উপরন্তু আমরা দেখি, চাতুর্বর্ণের স্থলে জন্মগত জাতিভেদ ও অস্পৃশ্যতা সে সময়ের ভারতবর্ষের সকল প্রদেশেই বিद्यমান ছিল এবং ভারতের অগ্রাগ্র প্রদেশ অপেক্ষা বাঙ্গালাদেশে ধর্মাস্তরগ্রহণের অল্পপাত সর্বাপেক্ষা বেশী।

খ্রীষ্টতত্ত্বের যে অন্তরঙ্গ ভক্তিরসসাধনা তাহা কখনই অধিকারী-নির্বিচারে আচরণের জন্ত নহে। ষোড়শ শতাব্দীর মধ্যভাগ হইতেই সেই গূঢ় সাধনা জনসাধারণের মধ্যে বিস্তৃত হওয়ায় দেশে বলহীনতা আসিবার সুযোগ ঘটিয়াছিল, তাহাতে কোনও সন্দেহ নাই। মোগল-শাসনেও বাঙ্গালা দেশে অবনতি ঘটিতেছিল দ্রুততালে,—বিশেষ করিয়া অর্থনৈতিক পরিস্থিতিতে। বাঙ্গালার ধনসম্পৎ চলিয়া যাইতেছিল বাঙ্গালা দেশের বাহিরে, ফলে সুযোগ সন্ধানী ব্যক্তিবিশেষের কপাল খুলিলেও সাধারণ বাঙ্গালী-সমাজের দেহে মনে তখন স্পষ্টতর তইয়া উঠিতেছিল দারিদ্র্যের ছাপ। আলোব নীচে অন্ধকাবের মতো ঐশ্বৰ্যের পাশেই দেখা যায় ‘অকিঞ্চনতা’। অহিংস ও বিমিশ্র বৈষ্ণব-ধর্মের প্রসার, ব্রাহ্মণ্যধর্মের শিথিলতা এবং অক্ষমের অদৃষ্টবাদ ইহার জন্ত অংশত দায়ী ঠিকই, কিন্তু বিশেষ কারণ, মোগল সাম্রাজ্যের ছত্রচ্ছায়ায় দেশের ক্ষাত্রশক্তির নির্ভবপ্রস্থিতি, রাজস্বাদির খাতে মোগলের মাত্রাতিরিক্ত শোষণ ও তাহারই ফলে অপ্রতিরোধ্য অন্তঃসাবশৃণ্যতা। ইংরেজ বণিক পূর্বেও ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীর রাষ্ট্রনৈতিক ও অর্থনৈতিক আধিপত্য বিস্তার এবং আর্থিক নিকাশন ও চিরস্থায়ী ভূমিব্যবস্থা বাঙ্গালা দেশকে যে বিপর্যস্ত পরিস্থিতির মধ্যে টানিয়া আনিয়াছিল তাহার বিষময় ফল সমাজ এখনও ভোগ করিতেছে।

শক্তি-সাধনার ধারা সুপ্রাচীন। তার প্রতি ত্রিখক কটাক্ষের তীব্রতাও অপ্রাচীন নয়। কটাক্ষ উপায়কে কেন্দ্র করে। স্থূল জৈব প্রযুক্তিকে অবলম্বন করে উপেয়ের দিকে সাধকের যাত্রা। বীর সাধক অতি স্থূল সন্তোগকেও পাথের স্বরূপ গ্রহণ করেন; মারণ উচাটনাদি ঘটকর্মও তাঁকে উপায়রূপে অবলম্বন করতে হয়। রসাস্বাদনের পক্ষে শক্তি-সাধকের নিকট এগুলি নাট্যশাস্ত্রোক্ত ব্যভিচারী ভাবের সামিল, কিন্তু বহিরঙ্গ সামাজিকগণের নিকট এগুলি রূঢ়ার্থে ব্যভিচারী।

উপায়কে অপায় মনে করাব ফলে শাস্ত্রে ও সাহিত্যে শক্তি-সাধকের চিত্র কোথাও অতি ক্রুব নির্ভর ঘাতকের প্রতীক, কোথাও বা বিদূষক-বৃত্তিসম্ভব কোতুকহাস্তেব পরিপোষক। ‘শঙ্কর-দিগ্বিজয়ে’ বা ভবভূতির ‘মালতী-মাধব’ নাটকের ক্রকচ এবং অঘোরঘণ্ট ভীষণতার মূর্তপ্রতীক; ‘কপূর মঞ্জরী’ নাটকের ভৈরবাচার্য কিংবা ‘প্রবোধ চন্দ্রোদয়’ নাটকেব কাপালিক অতি স্থূল হাস্তরসেব উৎস। সাহিত্যে ভয়ানক বা বীভৎস রস প্রকটনে শক্তি-সাধনার পটভূমি পরিগৃহীত।

এই সকল দৃষ্টান্ত থেকে সমাজ কোন্ দৃষ্টিকোন থেকে শক্তি-সাধনাকে দেখেছে, তা অনুমান করা কঠিন নয়। কিন্তু তৎসঙ্গেও তদ্বাচার যে ভারতীয় ধর্মাচারেণ অমেঘ প্রভাব বিস্তার করেছে, তারও অসংখ্য দৃষ্টান্ত সংগৃহীত হতে পারে। যোগশাস্ত্রে, বৈষ্ণবধর্মে, বৌদ্ধধর্মে ও শূকী মতবাদে তত্ত্বতত্ত্বের ভিত্তি দৃঢ় প্রতিষ্ঠিত। ভারতবর্ষের অধিকাংশ দীক্ষা ও দেবার্চনপদ্ধতি তদ্বানুসারী। শক্তি-সাধনার এই দিগ্বিজয়ের কারণ, এর দার্শনিক ভিত্তি ও সাধনপদ্ধতি চিরন্তন ভারতীয় ধর্মতত্ত্ব থেকে স্বতন্ত্র নয়, বরং তার সঙ্গে দৃঢ় সংবন্ধ। উপরন্তু শাক্ত দর্শন একান্তভাবে বিজ্ঞান-সম্মত। আধুনিক বিজ্ঞান বৈজ্ঞানিক যুক্তিবুদ্ধি বলে অশ্রুত শব্দ ও অদৃশ্য আলো আবিষ্কার করে যে বিশ্বয়-চমকের সৃষ্টি করেছে, এদেশের শাক্ত সাধক সাধনবলে সেই নান ও ছোঁাতির স্বরূপ উপলব্ধি করেছিলেন

অবিস্মরণীয় কালে। আধুনিক বিজ্ঞান ইলেক্ট্রনিক নৃত্যে অপরিমেয় শক্তি-চাঞ্চল্য আবিষ্কার করে ধরাকে সরা জ্ঞান করছেন, শক্তি-সাধক এই ভৈরবী নৃত্যের অন্তরালে কেন্দ্রন-শক্তির দিব্য মূর্তি প্রত্যক্ষ করে মুদিত হয়েছিলেন। সে শক্তি-মূর্তি নটিনীর মত নৃত্যচঞ্চলা নয়, ভৈরবীর মত ভীষণা নয়—সে মূর্তি ধীর, স্থির, শান্ত, সর্বতোভদ্র।

এই শান্ত শক্তি-কেন্দ্রকে আবিষ্কার করে জীবনে তার কর্ণ ও প্রয়োগ করাই শক্তি-সাধনার মূল লক্ষ্য। যেমন বিজ্ঞান, তেমনি তত্ত্ব—এই তত্ত্বটিকে স্বীকার করছে যে, এক মূল শক্তি থেকে সমগ্র সৃষ্টির উৎসার। সাংখ্য দর্শনে এই শক্তিকে বলা হয়েছে ‘প্রকৃতি’; তিনিই সৃষ্টিরাজ্যের ‘প্রধান’ অর্থাৎ মূল প্রস্থিতি। কিন্তু সাংখ্যের প্রকৃতি অক্ষজড়শক্তি। অথচ সৃষ্টিরাজ্যে জড় ও চৈতন্য এই প্রকার সৃষ্টিই আছে। তাহলে জড়শক্তি থেকে চৈতন্যশক্তির উদ্ভব কি করে সম্ভব? সাংখ্যাত্মক তাই চতুর্বিংশতি তত্ত্বের পরে আব একটি তত্ত্ব স্বীকার করা হয়েছে। তিনি ‘পুরুষ’। তিনি চিদ্বন কিন্তু অকর্তা। তিনি আছেন বলেই প্রকৃতির ক্রিয়া আর প্রকৃতি-সম্মতিতে চিদাভাস। তত্ত্বমতে শক্তি চিদ্রূপী এবং সর্বেশ্বরী। ব্যাকৃত সৃষ্টি এই শক্তির লীলা, অব্যাকৃত অবস্থাতেও তিনিই ওতপ্রোত। তিনিই সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়, তিনিই আবার প্রলয়ান্তিক বিশ্রান্তি।

মূল সৃষ্টির দিক থেকে শুরু করলে দেখা যায়, পৃথ্বীতত্ত্বকে আবৃত করে আছে জলতত্ত্ব, জলতত্ত্বকে আবৃত করে আছে তেজ, তেজকে আবৃত করে আছে বায়ু, বায়ুকে আবৃত করে আছে আকাশ। আকাশতত্ত্বের ওপরে সাধারণ জ্ঞানসীমা উঠতে পারে না। এই জ্ঞানসীমার প্রকৃতির বিরাটরূপে আমরা অভিবৃত্ত হই। অহুমান করতে অসুবিধে হয় না যে জগৎটা প্রকৃতির খেলা, প্রাকৃতিক নিয়মের অধীন। কিন্তু জগতের ওপর এই মহাজাগতিক শক্তির কতটুকু আমরা ধরতে পারি? বিজ্ঞান মহাজাগতিক শক্তির দিগদর্শন করে শুশ্রূষিত। অদৃশ্য আলোর একাংশ ধরে বিজ্ঞান গলটপালট কাণ্ড করেছে।

শান্ততত্ত্বের কাছে শক্তির এই অদৃশ্য রূপ কিন্তু অজানা নয়। তাঁরা শক্তির এই রূপগুলোকে শুধু ব্যাখ্যা করেনি। দেখেন নি, দেখেছেন না? দেখতেও। মহাজাগতিক জ্যোতি ও আলো রানব দেখেই বদলেছে। জ্যোতি ও আলো এই শক্তির রূপ। যে কি প্রচণ্ড, তারও আভাস

তারা দিয়েছেন। এই শক্তিকে আয়ত্ত করে যে সন্তান-উদ্বেজন-মায়ণ ক্রিয়া করা সম্ভব তারা তা প্রত্যক্ষ করেছেন। অশ্রুনিধন যজ্ঞে এই মহারোজী শক্তির মহারাবে ত্রিখ্রীচণ্ডী মুখর।

কিন্তু শাক্ত সাধকের লক্ষ্য জীবনের বিদ্বন্মুখপ আশ্রয়ভাবে নির্জিত করে নিঃসীম শান্তির মহানন্দে নিমগ্ন হওয়া। শক্তি যে সোম্যা সোম্যোত্তরশেষা সোম্যোভ্যন্তহিসুন্দরী'; তিনি সর্বকল্যাণকরী আনন্দময়ী। শক্তি-সাধকের লক্ষ্য পরমা শান্তির সাগরে এই আনন্দ-স্নান।

মানবদেহে এই আনন্দ-স্রোতের গতিকে আধিকার করা এবং সেই স্রোতে স্রোতাপন্ন হওয়াই শক্তি-সাধনা। মূল্যধার থেকে সহস্রার পথস্তু স্রুয়ামার্গে এই শক্তি-স্রোত প্রবাহিত। স্রুয়ক্ষুণ্ণাদ ও জ্যোতিরূপে এই স্রোতের অবিরাম গতি। স্থল শব্দমন্ত্র অবলম্বনে সাধক সাধন-সোপানে অবতরণ করেন। এই শব্দমন্ত্রই মনঃসংযোগের কলে নাদকে চিনিরে দেয়, শক্তির গতিপথকে ধরিয়ে দেয়। ভক্তি সহকারে মন্ত্রজপ এই ক্রিয়াকে সহজতর করে তোলে। সাফল্যও আসে সহজে।

কিন্তু আমরা এখানে যত সহজে সাধনার সিদ্ধির কথা বলছি, সিদ্ধি তত সহজপ্রাপ্য নয়। জগতে কোন দৈমিত বস্তুই সহজপ্রাপ্য নয়। তার কারণ, যে দেহ নিয়ে সাধনা, তার ভেতরেই বহু গলদ। তার ওপর রয়েছে এগারো ইন্দ্রিয়ের চাকল্য ও অহঙ্কারের খেলা। দেহের মধ্যে আসল শক্তির স্রোতঃপথকে আচ্ছন্ন করে রয়েছে অনেক 'খাল বিখাল'। এই খাল-বিখাল সম্পর্কে আমরা একেবারেই লচেতন নই। দেহের অন্তঃপুরে কোথায় যে কোন্ প্রতিকূল সংস্কার বাসা বেধে আছে, আমরা তা বুঝতেই পারি না। মনঃসংযোগ করতে গেলেই দেখা যায়, মন লক্ষ্যবস্তুকে ছেড়ে কত অপথে বিপথে ঘাওয়া করছে, রাজ্যের আজ্ঞে-বাজে চিন্তা কোন্ পথে নেমে এসে অস্ত্র পথে টানাটানি করছে। প্রাণায়াম, দৃষ্টিসংযোগ করেও মন বিভুল হয়ে যাচ্ছে।

এইগুলিই সাধন-বিঘ্ন। সাধককে বহু কষ্টে এই বিঘ্ন অতিক্রম করতে হয়। অহঙ্কার-সন্তানগুলিকে জয় করাই প্রধান কথা। আর যত বিনষ্টির মূল এই অহঙ্কার-সন্ততি। মানুষকে অভিমানে ফীত করে তুলছে অহঙ্কারের সন্তান-সন্ততি; দম্ব-দর্প-পাক্ষ্য, কামাদি রিপু ওয়াই। শক্তি

সাধক সবচেয়ে এদের জয় করে থাকেন। আর এদের জয় করাই মনুষ্যত্বের সাধন।

শক্তি-সাধনা মানুষকে পূর্ণ মনুষ্যত্বের সাধনায় ব্রতী করে এবং এই সাধনার সিদ্ধি সাধককে পূর্ণ মনুষ্যত্বে প্রতিষ্ঠিত করে। শক্তির যেটি পরম স্তর তত্ত্বে তাকে বলা হয়েছে শিব-স্তর। পারিভাষিক জটিলতা বর্জন করে যদি শিবত্বের সাধারণ সংজ্ঞাই গ্রহণ করা যায়, তাহলেও দেখা যাবে, দেবসংজ্ঞে শিব হচ্ছেন এমন দেবতা, যিনি সদানন্দ যোগীশ্বর। শিব আন্তোভাব, আপনভোলা, দেবাত্মের সমদৃষ্টি। তিনি নিম্বণ—অশানচারী—প্রোতাপিশাচ নিয়ে তাঁর চলাফেরা। তিনি সর্বসিদ্ধির অধীশ্বর হয়েও ব্রিজ, অনন্ত ঐশ্বর্যের অধীশ্বর হয়েও ডিথারী, প্রলয়ঙ্কর শক্তির আধার হয়েও শাস্ত। বোগ ও ভোগ, ধর্ম ও অধর্ম, ঐশ্বর্য ও অনৈশ্বর্য—সকল বৈপরীত্যের অসমন্বিত মূর্তি মহেশ্বর—শিব—পূর্ণতার একাদর্শ। পুরুষের মধ্যে তিনিই আদর্শ পুরুষ।

মানুষ-পুরুষ এই মহান পুরুষেরই একটি কঙ্কিত রূপ। তার জীবনের লক্ষ্য এই কুণ্ঠকাবরণমুক্ত হয়ে স্ব-স্বরূপে অধিষ্ঠিত হওয়া। মনুষ্যত্বের সাধনা মানেই শিবত্বের সাধনা। শক্তি-সাধনার এই উদ্দেশ্যকে ভুল বোঝার কলেই যত বিড়ম্বনা। লক্ষ্যকে না বুঝে আমরা লক্ষ কথা বলি, কলে লক্ষ্য হয় দুর্লক্ষ্য। যখন লক্ষ্যের প্রকৃত উদ্দেশ্য অবগত হয়, তখন লক্ষ্যভেদের জন্তই আগ্রহ জন্মে। তখন শক্তি-সাধনাকে আর ব্যাভিচারী বলে মনে হয় না, মনে হয় এ সাধনা পূর্ণ মনুষ্যত্ব বিকাশের সহায়ক।

স্বাধীন সুলতানদের আমলে বাংলার শাসনযন্ত্র ও সৈন্যবাহিনী

সুখময় মুখোপাধ্যায়

১২০৪ খ্রীষ্টাব্দে বখতিয়ার খিলজী বাংলায় প্রথম মুসলিম রাজ্যের প্রতিষ্ঠা করেন। এই মুসলিম রাজ্যটির নাম হয় ‘লখনৌতি’। রাজ্যটি অনেকগুলি ‘ইক্কা’ অর্থাৎ প্রশাসনিক অঞ্চলে বিভক্ত ছিল। বলবনের বংশধরেরা যখন এদেশের অধিপতি হন (ত্রয়োদশ শতাব্দীর শেষ পাদ), তখন তাঁরা ‘লখনৌতি’ রাজ্যের নাম দেন ‘ইক্কাইম্ লখনৌতি’ এবং একে অনেকগুলি ‘ইক্কা’য় বিভক্ত করেন। কিন্তু পূর্ববঙ্গের যে অংশ তাঁদের রাজ্যভুক্ত ছিল, তার নাম তাঁরা দিবেছিলেন ‘অব্‌সহ্ বঙ্গালহ্’। এর পর যখন মুহম্মদ তুঘলক বাংলাদেশ জয় করলেন (১৩০৪ খ্রী:), তখন তিনি তাকে লখনৌতি, সোনারগাঁও ও সাতগাঁও—এই তিনটি ‘ইক্কা’য় বিভক্ত করলেন।

স্বাধীন সুলতানদের আমলে (১৩০৮-১৫৩৮ খ্রী:) এই ব্যবস্থার খানিকটা পরিবর্তন সংঘটিত হল। তাঁদের আমলে সমগ্র বাংলাদেশ ‘লখনৌতি’ নামে পরিচিত না হয়ে ‘বঙ্গালহ্’ নামে পরিচিত হতে লাগল, রাজ্যের প্রশাসনিক বিভাগগুলি ‘ইক্কা’র বদলে ‘ইক্কাইম্’ নামে অভিহিত হতে লাগল, ‘ইক্কাইম্’-এর উপবিভাগগুলি ‘অব্‌সহ্’ নামে অভিহিত হল। সমসাময়িক বাংলা সাহিত্যে রাজ্যের উপবিভাগগুলিকে ‘মুলুক’ বলা হয়েছে। বোধহয় ‘অব্‌সহ্’ ও ‘মুলুক’ একার্থক; কিংবা এমন হতে পারে, ‘অব্‌সহ্’-রও উপবিভাগ ছিল এবং তার নাম ছিল ‘মুলুক’ (মুল্ক)। কোন কোন প্রাচীন বাংলা গ্রন্থে আবার মুলুকেরও একটি উপবিভাগের উল্লেখ পাওয়া যায়—তার নাম ‘ভকসিম’।

এই আমলে দুর্গহীন শহরকে বলা হত ‘কস্বাহ্’ এবং দুর্গযুক্ত শহরকে বলা হত ‘খিট্টাহ্’। শীমান্ত রক্ষার খাটিকে বলা হত ‘খানা’। ‘বঙ্গালহ্’ রাজ্য অনেকগুলি রাজব-অঞ্চলে বিভক্ত ছিল, এই অঞ্চলগুলি ‘মহল’ নামে পরিচিত ছিল, কয়েকটি ‘মহল’

নিম্নে এক একটি ‘শিক’ গঠিত হত; ‘শিকদার’ নামক কর্মচারীরা এদের ভারপ্রাপ্ত হতেন।

রাজস্ব দু’ ধরণের হত, ‘গণীমাহ্’ অর্থাৎ লুণ্ঠনলব্ধ অর্থ এবং ‘ধরজ’ অর্থাৎ খাজনা। সাধারণত যুদ্ধবিগ্রহের সময়ে লুণ্ঠ করে যে অর্থ সংগ্রহ করা হত, তার পাঁচভাগের চারভাগ সৈন্যবাহিনীর মধ্যে বন্টিত হত এবং বাকী এক ভাগ ‘গণীমাহ্’-রূপে রাজকোষে জমা হত। ‘ধরজ’ এক বিচিত্র পদ্ধতিতে সংগৃহীত হত। সুলতান বিশেষ বিশেষ অঞ্চলে বিশেষ বিশেষ ব্যক্তিকে ‘মোকতা’ অর্থাৎ ঐ অঞ্চলের ‘ধরজ’ সংগ্রহের ভার দিতেন—যেমন হোসেন শাহ হিরণ্য ও গোবর্ধন মজুমদারকে সপ্তগ্রাম মুলুকের ‘ধরজ’ সংগ্রহের ভার দিয়েছিলেন। সপ্তগ্রাম মুলুক থেকে বিশ লক্ষ টাকা খাজনা সংগৃহীত হত। হিরণ্য ও গোবর্ধন মজুমদার তার থেকে হোসেন শাহকে বার লক্ষ টাকা দিতেন এবং বাকী আট লক্ষ টাকা নিজেরদের আইনসম্মত প্রাপ্য হিসাবে গ্রহণ করতেন। সুলতানের প্রাপ্য টাকা নিয়ে যাবার জন্ত বাজধানী থেকে যে সব কর্মচারী আসত, তাদের ‘আরিদ্দা’ বলা হত। সুলতানের রাজস্ব বিভাগের প্রধান কর্মচারীর উপাধি ছিল ‘সহ-ই-গুমাশ্-তাহ’। জলপথে যে সব জিনিষ আসত, সুলতানের কর্মচারীরা তাদের উপর শুদ্ধ আদায় করতেন, যে সব ঘাটে এই শুদ্ধ আদায় করা হত, তাদের বলা হত ‘কুতঘাট’। বিভিন্ন শহরে ও নদীর ঘাটে সুলতানের বহু কর্মচারী রাজস্ব আদায়ের জন্ত নিযুক্ত ছিল। সে যুগে ‘হাটকর’, ‘ঘাটকর’, ‘পথকর’ প্রভৃতি করও ছিল বলে মনে হয়। তখন কোন কোন জিনিষ অবাধে বাইবে থেকে বাংলায় নিয়ে আসা কিংবা বাংলা থেকে বাইরে নিয়ে যাওয়া যেত না, যেমন চন্দন। আলোচ্য যুগে বাংলায় অমুসলমানদের কাছ থেকে জিজিয়া কর আদায় করা হত বলে কোন প্রমাণ পাওয়া যায় না।

রাজ্যের শাসনব্যবস্থায়—বলা বাহুল্য, সুলতানের স্থান ছিল সব চেয়ে উঁচুতে। সুলতান ছিলেন স্বাধীন ও সর্বশক্তিমান। তিনি যে প্রাসাদে বাস করতেন, তার আয়তন ছিল বিরাট, সেখানে প্রশস্ত দরবার-ঘরে তাঁর সভা বসত। শীতকালে কখনও কখনও উন্মুক্ত অঙ্গনে সুলতানের সভা বসত। সভায় সুলতানের পাত্র-মিত্র-সভাসদেয় উপস্থিত থাকতেন।

সুলতানের প্রাসাদে ‘হাজিব’, ‘সিলাহ্‌দার’, ‘শরাবদার’, ‘জমাদার’ ও ‘দরবান’ প্রভৃতি কর্মচারীরা থাকতেন। ‘হাজিব’রা সভায় বিভিন্ন অফিসের ভারপ্রাপ্ত ছিলেন; ‘সিলাহ্‌দার’রা সুলতানের বর্ম বহন করতেন; ‘শরাবদার’রা সুলতানের সুরাপানের ব্যবস্থা করতেন; ‘জমাদার’রা ছিলেন তাঁর পোষাকের তত্ত্বাবধায়ক এবং ‘দরবান’রা প্রাসাদের ফটকে পাহারা দিত। এ ছাড়া সমসাময়িক বাংলা সাহিত্যে ‘হত্ৰা’ নামক এক শ্রেণীর রাজকর্মচারীর উল্লেখ পাওয়া যায়, এঁরা সম্ভবত উৎসব অনুষ্ঠানের সময়ে সুলতানেব চত্রে ধারণ করতেন। সুলতানের চিকিৎসকরা সাধারণত বৈজ্ঞাতীয় হিন্দু হতেন, তাঁদের উপাধি হত ‘অস্তবজ্জ’। কয়েকজন সুলতানের হিন্দু সভাপণ্ডিতও ছিল। সুলতানের প্রাসাদে অনেক ক্রীতদাস থাকত। এরা সাধারণত খোজা অর্থাৎ নপুংসক হত।

সুলতানের অমাত্য, সভাসদ ও অন্যান্য অভিজাত রাজপুরুষগণ ‘আমীর’, ‘মালিক’ প্রভৃতি অভিধায় ভূষিত হতেন। এঁদের ক্ষমতা নিতান্ত অল্প ছিল না, বহুবার এঁদের ইচ্ছায় বিভিন্ন সুলতানের সিংহাসন লাভ ও সিংহাসনচ্যুতি ঘটেছে। কোন সুলতানের মৃত্যুর পর তাঁর ত্রাযসম্মত উত্তরাধিকারীর সিংহাসনে আরোহণের সময়ে আমীর, মালিক ও উচ্চপদস্থ রাজকর্মচারীদের আনুষ্ঠানিক অনুমোদন দরকার হত। রাজ্যের বিশিষ্ট পদাধিকারীরা ‘উজীর’ আখ্যা লাভ করতেন। ‘উজীর’ বলতে সাধারণত মন্ত্রী বোঝায়, কিন্তু আলোচ্য সময়ে বাংলার অনেক সেনানায়ক এবং আঞ্চলিক শাসনকর্তাও ‘উজীর’ আখ্যা লাভ করেছেন দেখতে পাই। বুদ্ধবিগ্রহের সময়ে রাজ্যের সীমান্ত অঞ্চলে সামরিক শাসনকর্তা নিযুক্ত করা হত, তাঁরা ‘লস্কর-উজীর’ আখ্যা পেতেন, কখনও কখনও তাঁদের শুধু ‘লস্কর’ও বলা হত। সুলতানের প্রধান মন্ত্রীরা (অন্তত কেউ কেউ) ‘খান-ই-জহান’ উপাধি লাভ করতেন। প্রধান আমীরকে বলা হত ‘আমীর-উল-উমারা’। সুলতানের মন্ত্রী, অমাত্য ও পদস্থ কর্মচারীরা ‘খান মজলিস’, ‘মজলিস অল-আলা’, ‘মজলিস-আজম’, ‘মজলিস অল-মুআজ্জম’, ‘মজলিস অল-মজালিস’, ‘মজলিস বায়বক’ প্রভৃতি উপাধি লাভ করতেন। সুলতানের সেক্রেটারীদের বলা হত ‘দবীর’। প্রথম সেক্রেটারীকে ‘দবীর খাস’ (দবীর-ই-খাস) বলা হত।

আলোচ্য যুগের সামরিক ব্যবস্থা সম্বন্ধেও কিছু কিছু তথ্য পাওয়া যায়। সৈন্তবাহিনীর সর্বাধিনায়ক ছিলেন জুলতান স্বয়ং। বিভিন্ন অভিযানের সময়ে যে সব বাহিনী প্রেরিত হত, তাদের অধিনায়কদের ‘সর-ই-লস্কর’ বলা হত। সৈন্তবাহিনী চার ভাগে বিভক্ত ছিল—হাতী সওয়ার, ঘোড়া-সওয়ার, পদাতিক এবং নৌবহর। বাংলার পদাতিকদের বিশিষ্ট নাম ছিল পাইক; তারা বাংলা দেশেরই লোক। এরা খুব ভাল যুদ্ধ করত।

পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষ দিক পর্যন্ত বাংলাব সৈন্তেরা প্রধানত তীরধনুক দিয়ে যুদ্ধ করত। এ ছাড়া তারা বর্ষা, বনাম ও শূল প্রভৃতি অস্ত্রও ব্যবহার করত। শর ও শূল ক্ষেপণের যন্ত্রের নাম ছিল যথাক্রমে “আরাদা” ও “মঞ্জালিক”। পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষ দিক থেকে বাংলার সৈন্তেরা কামান ব্যবহার করতে শেখে এবং ১৫২৯ খ্রীষ্টাব্দের মধ্যেই কামান চালানোয় দক্ষতার জন্তে দেশ-বিদেশে খ্যাতি অর্জন করে।

বাংলার সৈন্তবাহিনীতে দশজন অস্থায়ী সৈন্ত নিয়ে এক একটি দল গঠিত হত। তাদের নায়কের উপাধি ছিল ‘সর-ই-খেল’।

বাংলার নৌবাহিনীর অধিনায়ককে বলা হত ‘মৌব বহুব’। বাংলার স্থলবাহিনীর প্রধান শক্তি ছিল হাতী। সে সময়ে বাংলার মত এত ভাল হাতী ভারতবর্ষের আর কোথাও পাওয়া যেত না।

সৈন্তেরা তখন নিয়মিত বেতন ও খাতি পেত। সৈন্তবাহিনীর বেতন-দাতার উপাধি ছিল ‘আরিজ-ই-লস্কর’।

আলোচ্য সময়ের বিচার ব্যবস্থা সম্বন্ধে বিশেষ কিছু জানা যায় না। কাজীরা বিভিন্ন স্থানে বিচারের জন্ত নিযুক্ত থাকতেন এবং তাঁরা ঐশ্ব্যমিক বিধান অনুসারে বিচার করতেন, এইটুকু মাত্র জানা যায়। কোন কোন জুলতান নিজেই কোন কোন মামলার বিচার করতেন।

অপরাধীদের জন্ত যে সব শাস্তির ব্যবস্থা ছিল, তাদের মধ্যে প্রধান ছিল বাঁশের লাঠি দিয়ে প্রহার ও নির্বাসন। কোন মুসলমান হিন্দুর দেবতার নাম করলে তাকে কঠোর শাস্তি দেওয়া হত এবং কখনও কখনও বিভিন্ন বাজারে নিয়ে গিয়ে তাকে বেত্রাঘাত করা হত। জুলতানদের “বন্দিঘর” অর্থাৎ কারাগারও ছিল; কখনও কখনও হিন্দু জমিদারদের সেখানে আটক করে রাখা হত বলে প্রমাণ পাওয়া যায়।

সুলতানের কোন কর্মচারী তাঁর বিরুদ্ধে বিশ্বাসঘাতকতা করলে সুলতান তাকে মৃত্যুদণ্ড দিতেন। নরহত্যার জন্ত মৃত্যুদণ্ড দেওয়া হত কিনা, তা জানা যায় না। যতদূর মনে হয়, নরহত্যার ক্ষেত্রে সাধারণ ঐশ্যমিক আইনই প্রযুক্ত হত।

স্বাধীন সুলতানদের আমলে বাংলাদেশের শাসনব্যবস্থায় শুধু মুসলমানরা নয়, হিন্দুরাও গুরুত্বপূর্ণ অংশ গ্রহণ করতেন। তাঁরা অনেক সময়ে মুসলমান কর্মচারীদের উপরে 'ওয়ালি' অর্থাৎ প্রধান তত্ত্বাবধায়কের পদে নিযুক্ত হতেন; বাংলার সুলতানদের মন্ত্রী, সেক্রেটারী, এমনকি সেনাপতির পদেও বহু হিন্দু নিযুক্ত হয়েছেন।

জন্মজীবনে কবি ঈশ্বর গুপ্ত

ভবতোষ দত্ত

ঈশ্বর গুপ্তের জীবনচরিত ও কবিত্ব আলোচনা প্রসঙ্গে বঙ্কিমচন্দ্র লিখেছিলেন—

‘অল্প বয়স হইতেই ঈশ্বরচন্দ্র কলিকাতা এবং মফস্বলের অনেকগুলি সভায় নিযুক্ত হইয়াছিলেন। তত্ত্ববোধিনী সভা, টাকীর নীতিতরঙ্গিনী সভা, দক্ষিণাডাব নীতিসভা প্রভৃতির সভাপদে নিযুক্ত থাকিয়া মধ্যে মধ্যে বক্তৃতা প্রবন্ধ এবং কবিতা পাঠ করিতেন। তাঁহার সভাগ্যক্রমে তিনি আজিকার দিনে বাচিয়া নাই; তাহা হইলে সভার জালায় ব্যতিব্যস্ত হইতেন।’

বঙ্কিমচন্দ্র এখানে যে কয়টি সভাব উল্লেখ করেছেন তা ছাড়াও ঈশ্বর গুপ্ত আরো কয়েকটি সভার সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। তার সম্পূর্ণ ইতিহাস লিখতে গেলে প্রবন্ধ ছাতি দীর্ঘ হবার সম্ভাবনা। কর্মজীবনেব প্রথম দিকে ঈশ্বর গুপ্ত দুটি সভার অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা ছিলেন, সেই সম্বন্ধেই এখানে কিছু আলোচনা কবব। তাঁর কর্মজীবনেব গোড়াব দিকেব বিবরণ সুপরিজ্ঞাত নয়। সে জন্তই এ সম্বন্ধে আলোচনার প্রয়োজন আছে।

মাতৃবিয়োগের পব ঈশ্বর গুপ্ত কলকাতায় চলে আসেন, তখন তাঁব বয়স দশ এগারো বৎসর। স্কুল-কলেজেব শিক্ষা তিনি পেলেন না বটে, কিন্তু অল্প বয়সে কলকাতার নবজাগ্রত জীবনচাক্ষুর্যের ঘূর্ণাবর্তে পড়ে তিনি জীবনের যে শিক্ষা গ্রহণ করেছিলেন সে শিক্ষার ফল ছিল সুদূর-প্রসারী। কলকাতার নানা আন্দোলনের যুগে নানা দিকে বিভিন্ন সভাসমিতি গড়ে উঠেছিল। কোনো সভা ছিল প্রগতিপন্থীদের নতুন ভাবধারা প্রচারের জন্ত, কোনো সভা ছিল প্রাচীন ভাবধারা সংরক্ষণের জন্ত। তখন কলকাতায় রামমোহনের সতীদাহ নিবারণ আন্দোলনের বিশেষ উত্তেজনা। এই আন্দোলনে যতাবতই দেশের লোকেরা দুটি দলে বিভক্ত হয়ে যায়। একদল চাইলেন সতীদাহ অবিলম্বেই নিবারণিত হক। রামমোহন এবং নব্যবদ্ব এই মতাবলম্বী ছিলেন। ১৮৩০ খ্রীষ্টাব্দে

১৭ই জাহুআরি সতীদাহ নিবারণের বিরুদ্ধে আন্দোলনের জন্ত ধর্মসভা স্থাপিত হয়েছিল। ধর্মসভার উদ্দেশ্য ঘোষণা করা হয়েছিল এইভাবে— ‘হিন্দুশাস্ত্রবিহিত ধর্ম কর্ম অনাদি ব্যবহার শিষ্টাচার সংরক্ষণ তদ্বিবয়ক নিবেদন পত্রাদি রাজ সন্নিধানে সমর্পণ এবং দেশের মঙ্গলচিহ্নন’। ঈশ্বর গুপ্ত স্বয়ং এই সব আন্দোলনে সক্রিয়ভাবে যুক্ত ছিলেন বলে প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া যায় না বটে, কিন্তু পবোক্ষে জানা যায়, তিনি ছিলেন ধর্মসভার প্রতি সহানুভূতিশীল। তার একটি কারণ অনুমান করা যায়। তিনি পাখুবিষাঘাটাব ঠাকুর বাড়ির সঙ্গে ঘনিষ্ঠ ছিলেন। সেই বাড়ির যোগেন্দ্রমোহন ঠাকুরেব তিনি ছিলেন বন্ধু। তাঁরই সহায়তায় তিনি ১৮৩১ খ্রীষ্টাব্দের ২৮শে জাহুআরি সাপ্তাহিক প্রভাকর প্রকাশ করেন। ১৮৩২ খ্রীষ্টাব্দের ফেব্রুআরি মাসে তিনি এম সম্পাদনা ত্যাগ করেন। যোগেন্দ্রমোহন ঠাকুর এবং সাধারণভাবে তাঁর পরিবার ধর্মসভার পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। ঈশ্বর গুপ্ত সম্ভবত পত্রিকার পলিসি হিসাবেই ধর্মসভার সমর্থন করেছেন। সম্পাদনাভার ঈশ্বর গুপ্ত ত্যাগ করলে ধর্মসভার মুখপত্র সমাচাচন্দ্রিকা লিখেছিল—

‘প্রভাকর উদযাবধি গত মাঘ মাস পর্যন্ত বিলক্ষণরূপে ধর্ম পক্ষ ছিলেন তৎপরে গুপ্ত মহাশয় ঐ পত্রবৎ পরিত্যাগ করিলে প্রভাকরের খবর কবের কিঞ্চিৎ হ্রাস হইয়াছিল ফলতঃ তৎকালেই ধর্মসভাধ্যক্ষদিগকে কিঞ্চিৎ কটাক্ষ করিয়াছেন।’

এই সংবাদ দ্বারা বুঝতে পারা যায় ঈশ্বর গুপ্ত যতদিন সংবাদ প্রভাকরেব সঙ্গে যুক্ত ছিলেন, ততদিন পত্রিকা ধর্মসভার পক্ষে ছিল। পরে ধর্মসভার পক্ষে অনুকূলতা হ্রাস পায়।

বঙ্কিমচন্দ্র ঈশ্বর গুপ্তের সঙ্গে তত্ত্ববোধিনী সভার যোগেব কথা উল্লেখ করেছেন। তত্ত্ববোধিনী সভা ১৮৩৯ খ্রীষ্টাব্দে স্থাপিত হয়। ব্রাহ্ম সমাজের সঙ্গে তত্ত্ববোধিনী সভা তখনও মিলিত হয় নি; কিন্তু এই সভা সেকালে একেশ্বরবাদ এবং প্রগতিমূলক দৃষ্টিভঙ্গিসম্পন্ন ব্যক্তিদের মুখপাত্র হয়ে ওঠে। এমন কি নব্যবাদের দল দেবেন্দ্রনাথ এবং তৎপ্রতিষ্ঠিত এই সভার প্রতি বিশেষ প্রজ্ঞাশীল ছিল। ঈশ্বর গুপ্ত এই সভার সদস্য হয়েছিলেন এবং বক্তৃতাও দিয়েছেন।

কিন্তু তত্ত্ববোধিনী সভার যোগদানের পূর্বে ঈশ্বর গুপ্ত ধর্মসভা এবং

আরো দুটি সভার সঙ্গে যুক্ত ছিলেন, বঙ্কিমচন্দ্র তাদের উল্লেখ করেন নি। কিন্তু এই দুই সভারই কিছু গুরুত্ব ছিল। সভা দুটির নাম ‘নববিশিষ্ট শিষ্টগণ সভা’ এবং ‘বঙ্গভাষা প্রকাশিকা সভা’।

প্রথম সভাটি প্রভাকর-সম্পাদকরূপে ঈশ্বর গুপ্তের আত্মপ্রকাশের পূর্বেই ১৮৩০ খ্রীষ্টাব্দে স্থাপিত হয়েছিল। সম্পাদক ছিলেন ঈশ্বর গুপ্ত নিজেই। বাংলা ভাষার চর্চাই এই সভা স্থাপনের উদ্দেশ্য ছিল। কিন্তু কিছুদিন পরে বঙ্গদূত পত্রে ঈশ্বর গুপ্ত একটি পত্র প্রেরণ করে জানান, এই সভার নাম পরিবর্তিত করা হয়েছে।—

“শ্রীযুক্ত বঙ্গদূত প্রকাশক মহাশয় সমীপেষু—

পূর্বে এতদেশীয় নববিশিষ্ট শিষ্টগণ সভা নামক সমাজের নিয়ম দূত পত্র দর্শন দ্বারা সকলেই অবগত থাকিবেন সংপ্রতি কিঞ্চিৎ নিয়মান্তর উপস্থিত হইল তাহা।

উক্ত সমাজের নামগত বর্ণগাহল্যপ্রযুক্ত অনেকেই উচ্চারণে অসমর্থ অতএব সামাজিকেরা সকলে বিবেচনাপূর্বক বঙ্গরঞ্জিনী নামে ঐ সমাজ স্থাপিত করিলেন অপরঞ্চ বঙ্গ ভাষা শিক্ষার্থ এতদ্রূপে অনেকেই অত্যন্ত প্রয়াসপূর্বক অনেকে অনেক সমাজ স্থাপিত করেন তাহাতে ভাষা শিক্ষা যাদৃশ হউক কিন্তু অপভাষায় অনেকেই নিপুণ হইয়াছেন তৎপ্রযুক্তই বা হউক কিম্বা তাদৃশ গুণবৎ সংসর্গ প্রযুক্তই বা হউক বিশিষ্ট কুলোদ্ভব জনেরদের গমনাভাব প্রযুক্ত সমাজ সমাজ প্রায় হইয়াছে অতএব অস্মৎ সমাজীয় সামাজিকেরা তাদৃশ নিরীক্ষণ দ্বারা সভা ভঙ্গে ভীত হইয়া এই নিয়ম স্থির করিবেন যে অস্মদীয় সমাজে যতপি বিশিষ্ট শিষ্ট বর্ষিষু জনেরা সভাদিদৃক্ষু হইয়া আগমন করেন তবে আমারদিগের বহু ভাগ্য কিন্তু ধর্মদেবী ও নাস্তিক মতাবলম্বী মাত্ৰামাত্ৰ বিবেচনাশূন্য ও পরজাতীয় ভাষায় নৈপুণ্যত্ব প্রযুক্ত স্বকীয় ভাষাদেবী এই সকলজনেরা অস্মদীয় সমাজে প্রবিষ্ট হইতে পারিবেন না যতপি প্রবিষ্ট হন তবে সভ্যপংক্তির মধ্যে তাঁহারা স্থান পাইবেন না ইত্যাদি নিয়ম পুনর্ব্যবস্থা করিয়া মহাশয় সকলে জ্ঞাত করাইবেন ইতি। বঙ্গরঞ্জিনী সভাসম্পাদক শ্রীঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তস্ত।

নববিশিষ্ট শিষ্টগণ সভারই নাম পরিবর্তিত হয়ে ‘বঙ্গরঞ্জিনী সভা’ নাম হয়। এই বিবরণটি প্রকাশিত হয়েছিল ১৮ ডিসেম্বর ১৮৩০-এর সমাচারদর্পণে।

তখন ঈশ্বর গুপ্তের বয়স আঠারো উনিশ বৎসর। এই বিবরণেও ধর্মসভার পক্ষে তাঁর অহুকুলতার ইঙ্গিত আছে। এটা সংবাদপ্রভাকর পত্রিকা প্রকাশের ঠিক এক মাস দশ দিন আগের পত্র। কিন্তু এই চিঠিতে বিশেষভাবে লক্ষ্য করবার বিষয় হচ্ছে, মাতৃভাষা বাংলা প্রচারে তাঁর আগ্রহ। বাংলা ভাষা প্রচার ও মর্যাদা প্রতিষ্ঠার জন্য তাঁর উত্তম ও আগ্রহের নানা বিবরণ পরবর্তী কালে পাওয়া যায়। বলতে গেলে সারাজীবনই তিনি এর জন্যে সংগ্রাম করেছেন। ১৮৩৫ পর্যন্ত সরকারী ভাষা ছিল ফারসি এবং ইংরেজি। ওই বৎসর ফারসি উঠে গিয়ে ইংরেজির পূর্ণ প্রভাব প্রতিষ্ঠিত হয়। সংস্কৃত ও ইংরেজি ভাষার মধ্যে কোন ভাষা স্বীকৃত হবে এই নিয়ে যে ঐতিহাসিক আন্দোলন চলেছিল, মেকলের নির্দেশে তার অবসান ঘটে। এই সময়ে বাংলা ভাষার জন্য কেউই বিশেষ মাথা ঘামায় নি একমাত্র ঈশ্বর গুপ্ত ছাড়া। নব্যশিক্ষিত প্রগতিবাদীর দল ইংরেজির জন্য অতিশয় আগ্রহী ছিল। যারা দেশীয় সংস্কৃতি রক্ষায় বিশেষ উৎসাহী ছিলেন তাঁরা সংস্কৃতের জন্যই বুদ্ধ করেছেন। ঈশ্বর গুপ্তের এই বঙ্গভাষাপ্রীতি রক্ষণশীল মনোভাব থেকেই জেগেছিল কিনা বলা যায় না, কারণ পরে তাঁর এই মনোভাবের পরিবর্তন ঘটলেও বাংলা ভাষাপ্রীতি উত্তরোত্তর বেড়েই গিয়েছিল।

এই ভাষাপ্রীতির জন্যই সম্ভবত তিনি ১৮৩৬ খ্রীষ্টাব্দে আর একটি সভার পত্তন করেছিলেন। সভার নাম বঙ্গভাষাপ্রকাশিকা সভা। নাম থেকেই এর পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু এই সভার আরও ব্যাপক উদ্দেশ্য ছিল। এই সভাই ছিল আমাদের দেশে রাজনীতি আলোচনার প্রথম সভা। ১৮৫২ খ্রীষ্টাব্দের ২ মার্চ সংবাদপ্রভাকরে প্রকাশিত একটি চিঠিতে জানা যায়—

“ধর্মসভার পরে রাজকীয় বিষয়ের বিবেচনাজন্য অপর যে একটা সভা হইয়াছিল তদ্ব্যতী বঙ্গভাষাপ্রকাশিকা সভাকে প্রথম বলিতে হইবেক, ঐ সভায় মৃত মহাত্মা রায় কালীনাথ চৌধুরী, বাবু প্রসন্নকুমার ঠাকুর, মুন্সি আমীর প্রভৃতি অনেক ব্যক্তির রাজকীয় বিষয়ের বিবেচনা করিতে প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, নিম্নর ভূমির কর গ্রহণ বিষয়ক প্রস্তাবের অতি সূচক বিচার হয়, জিলা নদীয়ার বর্তমান প্রধান সদর আমীন শ্রীযুক্ত রায় রামলোচন বোষ বাহাদুর গবর্ণমেন্টের পক্ষ হইয়া অনেক প্রকার

বিতর্ক উপস্থিত করিলে মহাশয়ের প্রত্যেক পক্ষে তাহার সুসঙ্গত বিচার
হইয়াছিল...”

বস্তুত এই সভায় নানা বিষয়ের আলোচনা হত, কিন্তু বাংলায় হত
বলেই এর নাম বঙ্গভাষা প্রকাশিকা সভা। ঈশ্বর গুপ্ত পরবর্তী কালে
আরও নানা বিষয়ের সঙ্গে যুক্ত হয়েছিলেন, আরও নানা দিকে তিনি
মর্যাদা লাভ করেছিলেন। বিভিন্ন উদ্ভাগ আয়োজনেই তাঁর ডাক পড়ত।
এদের মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য ছিল হিন্দু থিয়ক্সিল্যান্থ্রপিক সোসাইটি
(১৮৪৩)। কিশোরীচাঁদ মিত্র প্রতিষ্ঠিত এই সভায় একেশ্বরবাদের
আলোচনা হত। ঈশ্বর গুপ্ত এই সভায় নিয়মিত আসতেন এবং প্রবন্ধও
পড়েছেন। বঙ্কিমচন্দ্র উল্লেখ করেন নি, এ রকম আরো কয়েকটি সভা
হচ্ছে বাংলা ভাষাতুলীলনী সভা (১৮৩৯), দেশহিতৈষী সভা (১৮৩২),
বেহালার হরিসভা। তাঁর সাংবাদিক জীবনের প্রথম দিকে যে দু'টি
সভার সঙ্গে যোগের বিবরণ অনেকেরই জানা নেই তার সংক্ষিপ্ত
ইতিহাস এখানে দিলাম।

নিরঞ্জন চক্রবর্তী

কবিরঞ্জন ভনিতায় বিছাপতি পদ রচনা করিয়াছেন বলিয়া নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত মহোদয় সিদ্ধান্ত করিয়াছিলেন। তিনি লিখিয়াছেন, “বঙ্গদেশে কবিরঞ্জন উপাধি পাওয়া যায়...কবিরঞ্জনের পদগুলি বিছাপতির বলিয়াই বিবেচনা হয়!” গুপ্ত মহোদয় এই বিখ্যাসের বশবর্তী হইয়াছেন সত্য, কিন্তু পদকল্পতরুতে ধৃত সাতটি পদের মাত্র তিনটিকে তিনি তাঁহার সংকলন-গ্রন্থে স্থান দিয়াছেন। স্বভাবতই বলা যাইতে পারে, অপর চারটি পদের বিচারে তিনি বিছাপতির বলিয়া প্রমাণ করিতে পাবেন নাই। কবিরঞ্জনই যে বিছাপতি, একপ সিদ্ধান্ত সম্পূর্ণ অনুমানমূলক। কারণ রামগোপাল দাস বসুন্দরের শাখা নির্ণয়ে লিখিয়াছেন,—

কবিবঞ্জন বৈদ্য আছিল। খণ্ডবাসী।

যাহার কবিতা গীত ত্রিভুবন ভাসি ॥

তার হয় শ্রীব্যনন্দনে ভক্তি বড়।

প্রভুব বর্ণনা পদ করিলেন দত্ত ॥

• • • • • • • • • • • •

ছোট বিদ্যাপতি বলি যাহার খেলাতি ।

যাহার কবিতা গানে ঘুচায় দুর্গতি ॥

কবিরঞ্জন সম্পর্কে ইহাই প্রাচীনতম উল্লেখ। রামগোপাল দাস তাঁহার 'রসকল্পলী' গ্রন্থে কবিরঞ্জনের চারটি পদ উদ্ধৃত করিয়াছেন। নিম্নে সেই পদগুলির প্রথম চরণ দেওয়া গেল।

- | | | |
|----|--------------------------|------------|
| ১। | নবদয়শনে নবীন নারী | যষ্ঠ কোরক |
| ২। | যাবুনে কুঞ্জে বহল বনমালা | অষ্টম কোরক |
| ৩। | চরণ-নঞ্চর-বণি | " |
| ৪। | উদয়ল কুন্তল ভাষা | " |

রামগোপাল দাস এই কবিকে 'ছোট বিজ্ঞাপতি' বলিয়া নির্দেশ
করিয়াছেন। কবিষ্ট খ্যাতিতে যিনি প্রায় বিজ্ঞাপতির সনদক, তাহা হইত

ইঙ্গিত এই উক্তির মধ্য দিয়া প্রমাণিত হয়। -এই সূত্র অনুসরণ করিয়া কবিকে বিজ্ঞাপতি নামে চিহ্নিত করিলে অযৌক্তিক হয় না সত্য, তবে তিনি যে মৈথিল কবিসম্রাট বিজ্ঞাপতি নহেন তাহা অনস্বীকার্য। কবিরঞ্জন পদ যে বিজ্ঞাপতির ভনিতাতেও প্রচারিত হইত তাহাব প্রমাণ উপযুক্ত তৃতীয় (চরণ-নবর-মণি) পদটি। পরবর্তীকালের শ্রেষ্ঠ পদ-সংগ্রহ ‘পদকল্পতরু’তে এই পদটি ‘বিজ্ঞাপতির’ ভনিতায় আছে। কবিরঞ্জন ভনিতায় এপর্যন্ত খুব বেগী পদ পাওয়া যায় নাই। রসকল্পবল্লীতে দ্রুত পদ-সমূহের পরেই রামগোপাল দাসের পুত্র পীতাম্বর দাসের রসমঞ্জরীতে কবিরঞ্জন ভনিতায় তিনটি পদ পাওয়া যায়। তন্মধ্যে ‘চরণ-নবর-মণি’ পদটি অত্যন্ত ম। ফলে কবিরঞ্জনের মাত্র দুইটি নূতন পদ (‘পঙ্খ পিছর নিশি কাজর কঁাতি’ ও ‘দঢ় বিশোয়াসে তুয়া পঙ্খ নেহরি’ পাওয়া যায়। প্রথম পদটিও যে বিজ্ঞাপতির নামে চলিত ছিল তাহার প্রমাণ বরাহনগর পুথিশালার ২২ সংখ্যক পুথি (পদ ৫১) এবং অদ্বৈতদাস পণ্ডিত বাবাজী মহোদয়ের পুথি। এই উভয় পুথির ভনিতাতেই ‘কবিরঞ্জন’ স্থলে ‘বিজ্ঞাপতি’ আছে। ‘রসমঞ্জরী’-র পরেই বাংলাদেশের প্রাচীনতম পদসংকলন গ্রন্থ ‘ক্ষণদাগীত চিন্তামণির’ উল্লেখ করিতে হয়। এই গ্রন্থে কবিরঞ্জন ভনিতায় মাত্র দুইটি পদ দ্রুত হইয়াছে। এই পদ দুইটির প্রথম ছত্র—

১। শ্রামর গোর-বরণ একদেহ (মজুমদার সংস্করণের ৮৮ সংখ্যক পদ)

২। কবে সে হইবে মোর শুভদিন („ ২৬৫ „)

প্রথম পদটির উল্লেখ করিয়া রামগোপাল দাস তাহার ‘শাখানির্ণয়ে’ কবিরঞ্জনের পরিচয় দিয়াছেন। পদটি যে খুবই প্রচলিত ছিল তাহা বোঝা যায়। কারণ রামগোপাল দাস ইহার উল্লেখ করিয়াই কর্তব্য শেষ করিয়াছেন, বাহুল্যবোধে সমগ্র পদটি উদ্ধৃত করেন নাই। এই বহুখ্যাত পদটি যে স্বাভাবিকভাবেই পদসংকলন গ্রন্থে স্থান পাইবে তাহা অবশ্য স্বীকার্য। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয়, কবিরঞ্জনের এই গুরুত্বপূর্ণ পদটি পদ-কল্পতরুতে (২১৮৯) এবং কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশিত ‘রায়শেখরের পদাবলী’ গ্রন্থে কবিশেখর বা রায়শেখরের বলিয়া গৃহীত হইয়াছে। এই পদে কবির পরিচয় কিছুটা প্রকাশ পাইয়াছে।

ত্রিপুরা চরণ-কমল মধু পান।

সরস সঙ্গীত কবিরঞ্জন জান ॥ (ক্ষণদা ৮৮)

ত্রিপুরা-চরণাশ্রিত কবির পদটি বৈষ্ণব সমাজ শিরোভূষণরূপে ধারণ করিয়া ধস্ত হইরাছেন, কিন্তু ত্রিপুরা-চরণাশ্রিত কবিকে তাঁহার স্বীকার করিয়া লইতে পারেন নাই। তাই পদটি নিশ্চিতভাবে কবিরঞ্জনর হওয়া সত্ত্বেও কবিশেখরের বলিয়া চালাইবার চেষ্টা হইয়াছে। এই প্রসঙ্গে সহজেই মনে হইবে, কবিশেখর ও কবিরঞ্জন যদি অভিন্ন হন তবে আর কোন সমস্যা থাকে না। এই প্রশ্নের উত্তর পরবর্তী অংশে দিতেছি। তাহার পূর্বে কবিরঞ্জন ভনিতায় মোট পদ কতগুলি পাওয়া যায় তাহা দেখা প্রয়োজন। রসকল্পবল্লী, রসমঞ্জরী এবং ঋণদাগীতচিন্তামণি হইতে এ-পর্যন্ত মোট সাতটি পদের উল্লেখ করা হইয়াছে। পদকল্পতরুতে কবিরঞ্জন ভনিতায় নিম্নলিখিত সাতটি পদ পাওয়া যায়।

- ১। আর কবে হবে মোর শুভখন দীন (২১২)
- ২। কি কহব রে সখি আজুক বিচার (২৫৬)
- ৩। কি পুছসি রে সখি কামুক নেহ (৬৮০)
- ৪। পুরুষ রতন হেরি (৯৬৪)
- ৫। উদংশল কুন্তল ভারা (১০৭৮)
- ৬। কি কব রাইয়ের গুণের কথা (১১০৪)
- ৭। আরে সখি কবে হাম সো ব্রজে যাব (১৭৬০)

এই পদগুলির মধ্যে প্রথম ও চতুর্থ পদ পূর্বেই যথাক্রমে রসমঞ্জরীতে ও রসকল্পবল্লীতে উল্লিখিত হইয়াছে। এখানে নূতন পাঁচটি পদ পাওয়া গেল। কলে মোট বারটি পদ কবিরঞ্জনর ভনিতায় দেখা যায়। প্রসঙ্গত, উল্লেখ করা যায়, উপযুক্ত দ্বিতীয় পদটি কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ২২৬৬ সংখ্যক (পদ ৫১) পুথিতে বিজ্ঞাপতি ভনিতায় পাওয়া গিয়াছে। এ ছাড়া সাম্প্রতিক কালে শ্রীযুক্ত হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় যে “বৈষ্ণব পদাবলী” নামে সংগ্রহ-গ্রন্থ প্রকাশ করিয়াছেন, তাহাতে কবিরঞ্জনর একটি নূতন পদ উদ্ধৃত হইয়াছে। পদটি,—“মহানস ব্রজভূমি মাহ।” তাহা হইলে কবিরঞ্জন ভনিতায় এ পর্যন্ত প্রকাশিত পদের সংখ্যা চৌদ্দটি। এখন বিচার করা প্রয়োজন, কবিরঞ্জন এবং কবিশেখর এক ব্যক্তি কিনা। কবিরঞ্জনর দুইটি পদ বিজ্ঞাপতি ভনিতায় মিলিয়াছে, তাহা দেখাইয়াছি। কবিরঞ্জনর একটি মাত্র পদ (আমর-গৌর-বরণ) কবিশেখর ভনিতায় পাওয়া যায়। কিন্তু এই পদটি সম্পর্ক পূর্বেই আলোচনা করিয়া দেখাইয়াছি যে, ইহার

মাধুর্যে রসিক বৈষ্ণব সমাজ এমনই মুগ্ধ হইয়াছিলেন যাহার ফলে তাঁহারা তন্ত্রপ্রভাবিত শ্রীধরের বৈষ্ণব কবি কবিরঞ্জনর এই রচনাটিকে কবিশেষের নামে বৃত্ত করিয়া দিয়াছেন। ভনিতার এই রূপান্তর খুব দ্রুত হয় নাই। কারণ, তাহা হইলে ঋণদা-তেই এই রূপান্তর লক্ষ্য করা যাইত। আবার এই রূপান্তরও যে শুধুমাত্র ‘কবিশেষর’ পর্বায়ে আসিয়া থামিয়া গিয়াছে তাহা নয়। জগদ্বন্ধু ভদ্র সম্পাদিত গৌরপদতরঙ্গিণীতে এই পদটির একটি নূতন ভনিতা পাওয়া যায়।

করি গৌরচরণ-কমল মধু পান।

সরস সঙ্গীত মাধবীদাস ভান ॥

কবিরঞ্জন, কবিশেষর সরিয়া গিয়া মাধবীদাস আসিয়া উপস্থিত হইয়াছেন। ‘গৌরচরণ-কমল মধু পান’ যে ‘ত্রিপুরাচরণ কমল-মধু পান’কে সজোরে পরিবর্তিত করিয়াছে তাহা সহজেই মনে হয়। যাহাই হউক, রসকল্লৌকী, ঋণদা, পদরসসারের পাঠ অনুসরণ করিয়া এই পদটিকে কবিরঞ্জনর না বলিয়া উপায় নাই। প্রসঙ্গত, উল্লেখ কবা যাইতে পারে যে, পদকল্লতরুর অন্তত একটি পুথিতে (প, ত, পৃ: ৩) এই প্রাচীন পাঠের সমর্থন আছে। এই পদটি ছাড়া বাকী তেরটি পদের কোনটিই এ পর্যন্ত কোন সংকলন গ্রন্থে কবিশেষর নামের সহিত যুক্ত হয় নাই। অপর দিকে কবিশেষর (৪৭), নব কবিশেষর (৪), শেখর (২), শেখর বাঘ (১) প্রভৃতি ভনিতার একটি পদেও কবিরঞ্জনর সংযুক্তি দেখা যায় না। কবিরঞ্জন ও কবিশেষর অভিন্ন হইলে একই পদ দুই ভনিতায় প্রচুর পরিমাণে পাওয়া যাইত, সন্দেহ নাই। কবিরঞ্জন ও কবিশেষর যে এক ব্যক্তি নহেন, এ সম্পর্কে আরও কয়েকটি তথ্য পাওয়া যায়। রামগোপাল দাস শ্রীশ্রীরঘুনন্দনঠাকুর প্রভুব শাখানির্গয়ে যেমন কবিরঞ্জনর উল্লেখ করিয়াছেন, তেমনি রসিকদাসের সহযোগিতায় যে শাখানির্গয় রচিত হইয়াছে তাহাতে একজন কবিশেষরের উল্লেখ আছে। তিনিও রঘুনন্দনের শিষ্য। কবিরঞ্জন ও কবিশেষরকে অভিন্ন দেখাইবার জন্ত চেষ্টা করিয়াছেন ড: সুকুমার সেন। তিনি লিখিয়াছেন,—কবিশেষর ও কবিরঞ্জন দুইজন স্বতন্ত্র ব্যক্তি ধরিতে, আমাদের আপত্তি আছে। দুইজনেই বৈষ্ণ, শ্রীধণ্ডবাসী, রঘুনন্দনের শিষ্য; দুইজনেই পদ লিখিয়াছেন দ্বীতিতে।...আমার মনে হয় কবিরঞ্জন কবিশেষরেরই নামান্তর

বা উপাধিভেদ (বা, সা, ই, ১।২ পৃ: ২১৯)।” অধ্যাপক শ্রীসুধময় মুখোপাধ্যায়ও এই মত সমর্থন করিয়াছেন। তাঁহারও অন্ততম যুক্তি,— “কবিশেখর ও কবিরঞ্জন উভয়েই রঘুনন্দের শিষ্য এবং উভয়ের পদের রচনারীতি এক (বাংলার ইতিহাসের দুশো বছর পৃ: ৩৭৪)।” ইঁহারা উভয়েই নিজের সিদ্ধান্তের সমর্থনে কোথাও-বা রামগোপাল দাসকে গ্রহণ করিয়াছেন, আবার কোথাও-বা বর্জন করিয়াছেন। কবিশেখর ও কবিরঞ্জন যদি এক ব্যক্তিই হইবেন তবে তাঁহাদের পৃথকভাবে উল্লেখের কোন প্রয়োজন ছিল না। তাঁহারা অভিন্ন নহেন বলিয়া এই স্বতন্ত্র-উল্লেখ। দ্বিতীয়ত, একই গুরু দুই শিষ্য হওয়া কিভাবে অসম্ভব তাহা কল্পনাও করা যায় না। তৃতীয়ত, একই ভাষাধারা অবলম্বন করিয়া যদি দুইজন কবি পদ রচনা করেন তবে তাঁহারা কি জ্ঞাত অভিন্ন হইবেন, তাহাও ইঁহারা স্পষ্ট করিয়া বলেন নাই। বৈষ্ণব পদসাহিত্যে এইরূপ দুষ্টান্তের কোনই অভাব নাই। ডক্টর সেনের মত সমর্থন করিয়া ডক্টর শহীদুল্লাহ ‘বিদ্যাপতি শতকে’র ভূমিকায় (পৃ: ১৭০) আরও একটি বক্তির অবতারণা করিয়াছেন। তিনি লিখিয়াছেন—“(নগেন্দ্রনাথ) গুপ্ত মহাশয়ের (বিদ্যাপতি-পদ-সংগ্রহের) ৫৩৩ ও ৫৩৪ নং পদ দুইটি যে একই কবির রচনা তাহা স্পষ্ট। কিন্তু ৫৩৩ নং পদের ভনিতায় কবিশেখর এবং ৫৩৪ নং পদের ভনিতায় বিদ্যাপতি।”—পদ দুইটিতে জটিল-কুটিলার উল্লেখ থাকায় বিদ্যাপতির হইতে পারে না। সুতরাং ইঁহা বাঙ্গালী কবির লেখা। ‘কবিরঞ্জন’ ব্যতীত যখন অন্য কোন বাঙ্গালী বিদ্যাপতির কথা জানা যায় না, সেইহেতু সত্যেই সিদ্ধান্ত করিয়াছেন, এই দুই পদই কবিরঞ্জনের রচনা এবং তাঁহার কবিশেখর উপাধিও ছিল। এ সম্পর্কে বলা যায় কবিরঞ্জন, কবিশেখর, গোবিন্দদাস প্রভৃতির বহু পদই বিদ্যাপতির নামে প্রচলিত হইয়াছিল, কিন্তু তাই বলিয়া সকলকেই অভিন্ন করিয়া দেখিলে সত্যনির্ণয় করা যায় না। ডক্টর শহীদুল্লাহ এই প্রসঙ্গে আরও বলিয়াছেন,—“একই বিষয় বস্তু নিয়ে রচিত পরম্পরের পরিপূরক দুইটি পদের একটিতে ‘কবিশেখর’ ভনিতা এবং অপরটিতে ‘বিদ্যাপতি’ ভনিতা পাওয়া যায়।” সেইজ্ঞাত তিনি কবিশেখর, বিদ্যাপতি, বাঙ্গালী বিদ্যাপতি বা কবিরঞ্জনকে অভিন্ন মনে করিয়াছেন। গোবিন্দদাস মৈথিল কবির পদের পরিপূরক অনেক পদ রচনা করিয়াছেন। এই যুক্তিতে নিশ্চয়ই

কবিপরিচয় লুপ্ত হয় না। একই গুরু দুই কবি-শিষ্য যদি পরস্পর পরস্পরের ভাবের পরিপূরক পদ রচনা করেন, তবে তাঁহাদের স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব কেন স্বীকার করা যাইবে না, তাহা বোঝা যায় না। অধ্যাপক অধময় মুখোপাধ্যায় মহাশয় আরও দুইটি যুক্তির অবতারণা করিয়াছেন। তিনি বলিয়াছেন,—“রামগোপাল লিখেছেন যে কবিরঞ্জন ‘রাজসেবী’ ছিলেন। কবিশেখরও ‘রাজসেবী’ ছিলেন।” সুতরাং তাঁহাব মতে ইঁহারা অভিন্ন। দুইজন কবিই যদি রাজসেবী হন তাহাতে তাঁহাদের পৃথক ব্যক্তিত্ব কেন ক্ষুণ্ণ হইবে তাহা বোঝা যায় না। দ্বিতীয়ত, তিনি ‘আনক লোকুঅ বচনে বোলএ ইঁলি’ (মি-ম—২৩২) পদটিব তিনটি পাঠভেদ দেখাইয়াছেন। রাগতরঙ্গিণীতে পদটি কবিশেখরের নামে, পদকল্পতরুতে বিত্তাপতিব ভনিতায় এবং সুধীরচন্দ্র রায় ও অপর্ণা দেবীর ‘কীর্তন পদাবলী’তে কবিরঞ্জন ভনিতায় আছে। ত্রিযুত মুখোপাধ্যায় রাগতরঙ্গিণীতে “ইতি বিত্তাপতেঃ” বলিয়া উল্লেখ আছে ইহা বলিতে ভুলিয়া গিয়াছেন। বিত্তাপতির পদ কবিশেখর ভনিতায় পাওয়া অসম্ভব নয়। রাগতরঙ্গিণীতে যেখানে কবিশেখর ভনিতার সহিত বিত্তাপতির উল্লেখ আছে, সেক্ষেত্রে পদকল্পতরুর ভনিতায় বিত্তাপতি দেখিলে নূতন কোন তথ্য আবিস্কৃত হয় না। সুধীরচন্দ্র রায় এবং অপর্ণা দেবী আকব গ্রন্থের উল্লেখ করেন নাই। তাই তাঁহাদের গৃহীত পাঠে গুরুত্ব আরোপ করা যায় না। তা ছাড়া, পদাবলীর রাজ্যে বহু ক্ষেত্রে একই পদ বিভিন্ন কবির নামে পাওয়া যায়। সেই সকল ক্ষেত্রে এই ভাবে কোন সিদ্ধান্ত গ্রহণ না করাই যুক্তিসঙ্গত।

কবিরঞ্জন এবং কবিশেখর স্বতন্ত্র কবি-ব্যক্তিত্ব। কবিশেখর ভনিতায় নানারূপ দেখা যায়। শেখর, রায়শেখর, শেখররায়, কবিশেখর প্রভৃতি ভনিতায় যেমন বহু পদ দেখা যায় তেমনি আর একজন গ্রন্থকর্তা কবিশেখরেরও সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। তিনি গোপালবিজয়-কার কবিশেখর। রামগোপাল দাস রসিকদাসের সহযোগিতায় রসিকনির্ঘণ গ্রন্থে কবিশেখরের উল্লেখ করিয়াছেন। রসকল্পবল্লীতে তিনি কবিশেখরের গোপালবিজয় হইতে উদ্ধৃতি লইয়াছেন। গোপালবিজয়-কার কবিশেখর এবং পদকর্তা কবিশেখর যদি অভিন্ন না হইতেন, তবে তিনি স্বতন্ত্র উল্লেখ রাখিতেন। শেখর, রায়শেখর, শেখররায় ও কবিশেখর ভনিতায়

সকল পদের কবিই একজন কি না তাহা নিশ্চয় করিয়া বলা যায় না। তবে প্রসিদ্ধ পদকর্তা কবিশেখর যে গোপালবিজয় কাব্যের রচনাকার তাহা মনে করা যায়। ডাব, ডাষা এবং ডনিতার ক্ষেত্রে যে সাধর্ম্য লক্ষ্য করা যায় তাহা অভিন্নেরই দ্যোতক। কবিশেখরের সঙ্গে কবিরঞ্জনকে এক করিবার কোন বলিষ্ঠ প্রমাণ নাই। কবিরঞ্জন যে দ্বিতীয় বিভূষণ-রূপে বৈষ্ণব সমাজে বন্দিত তাহাও অনস্বীকার্য।

অভিনয়ের

চতুরঙ্গ

সত্যরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়

কোন বিষয়ের আলোচনা করিতে হইলে সেই বিষয়ের সংজ্ঞা, উৎপত্তি, স্বরূপ এবং ক্রমবিকাশের প্রতি দৃষ্টি রাখা আবশ্যিক ; নতুবা সেই বিষয়সম্বন্ধে সম্যগ্ জ্ঞানলাভ হয় না। স্মৃতরাং অভিনয়ের চারটি অঙ্গ সম্বন্ধে আলোচনা করিবার পূর্বে—অভিনয়-বিষয়ক দু'একটি কথা বল। প্রয়োজন বলিয়া মনে করি।

‘অভিনয়’ বলিতে কি বুঝি ?

অভিনয়তি—হৃদয়ভাবাদীন্ প্রকাশয়তি ইতি অভিনয়ঃ (অভি—নী + কৰ্ত্তরি অচ)। মাহুষের হৃদয়স্থিত ভাবভঙ্গী, লোভক্রোধাদির শারীরিক চেষ্টা লোকচক্ষুর সমক্ষে উপস্থাপিত করাই হইল অভিনয়। এই ভাবটিকে বুঝাইতে গিয়া বিখ্যাত বলিয়াছেন—“ভবেদভিনয়োংবস্থা-লুক্‌রঃ” (সাহিত্যদর্পণ, ৬ষ্ঠ পঃ)। অভিনয়ের প্রধান উদ্দেশ্য মনের প্রকৃতভাব ব্যক্ত করা। এই উদ্দেশ্য সাধনের জন্ত আমরা বহু প্রকার কৃত্রিম সাজ-সজ্জা, অঙ্গভঙ্গী প্রভৃতির অলঙ্করণ করিয়া থাকি।

নাট্যশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে—

“অভিনয় ইতি কস্মাৎ ? অত্রোচ্যতে—অভীতু্যপসর্গঃ । নীঞিত্যয়ং ধাতুঃ প্রাপনার্থঃ । অশ্চাভিনীত্যেবং ব্যবস্থিতশ্চ এরজিত্যচ্ প্রত্যয়ান্তশ্চাভিনয় ইতি রূপং সিদ্ধম্ । এতচ্চ ধাত্বর্থবচনেনাবধারণম্ । অত্র শ্লোকো—

অভিপূর্বন্ত নীঞ-ধাতুরাভিমুখ্যর্থনির্ণয়ে ।

যস্মাৎ প্রয়োগং নয়তি তস্মাদভিনয়ঃ স্মৃতঃ ॥

বিভাবয়তি যস্মাচ্চ নানার্থান্ হি প্রয়োগতঃ ।

শাখাকোপাঙ্গ-সংযুক্তস্তস্মাদভিনয়ঃ স্মৃতঃ ॥

চতুর্বিধশ্চৈব ভবেদাট্যস্তাভিনয়ো দ্বিজাঃ ।

অনেকভেদবহুলং স্টাট্যমস্মিন্ প্রতিষ্ঠিতম্ ॥

আঙ্গিকো বাচিকশ্চৈব হ্যাহার্যঃ সাঙ্গিকত্বাৎ ।

জ্ঞেয়ত্বভিনয়ে বিপ্রাশ্চতুর্থা পরিকীর্তিতঃ ॥ (৮-৬-১০)

কি ভাবে একজনের হৃদয়স্থিত মনোভাব অপরের হৃদয়ে জাগাইয়া দেওয়া যায়, তাহার জন্য অভিনয়কে আঙ্গিক, বাচিক, আহার্য ও সাঙ্গিক হিসাবে চার ভাগে ভাগ করা হয়। অর্থাৎ এই সমস্ত অবস্থার মাধ্যমে একজনের হৃদয়গতভাব অপরের হৃদয়ে সঞ্চারিত হয়। এই বিষয়ে আনন্দ কুমারস্বামীর অভিমত :—

“The root *ni* with the prefix *abhi* implies exposition, and the word *abhinaya* is used in this sense. According to another book (*granthantare*), *abhinaya* is so called because it evokes flavour (*rasa*) in the audience. There are three kinds of gesture : bodily, vocal, and ornamental (*angika*, *vacika* and *aharya*), besides the pure, passionate, and dark (*sattvika*, etc) ”

(The Mirror of Gesture, P. 17)

এ, বি, কীথ বিভিন্নদিক পর্যালোচনাপূর্বক বলিয়াছেন—

“A drama is the imitation or representation of the conditions or situations (*avasthanukrti*) in which the personages who form the subject of treatment are placed from time to time, by means of gesture, speech, costume, and expression, and, one version of the definition adds, the situations must be such as to produce pleasure or pain, that is, they must be tinged with emotion. It is the presence of these ancillaries which distinguished the drama from an ordinary poem ; a poem appeals to the ear only, a drama is also a spectacle to delight the eyes, hence the term *Rupa* or *Rupaka* as applied generally to the drama, for *Rupa* primarily denotes the object of vision, though the Indian tradition gives the artificial explanation that *Rupa* denotes a drama because the actors are credited with different parts.”

(Sanskrit Drama, PP.295-296)

ইহারই উদাহরণ প্রসঙ্গে তিনি আবার বলিয়াছেন—

“It is now possible to understand clearly the essential relation of the spectator to the actors ; we see on the stage, for instance, Rama and Sita, who excites his affection, aided by suitable circumstances of time and place, this affection is intimated by speech and gesture alike, which indicate both the dominant emotion of love and its transient shapes in the various stages of love required. The spectacle evokes in the mind of the spectator the impressions of the emotions of love which experience has planted there, and this ideal and generic excitation of the emotion produces in him that sense of joy which is known as sentiment. The fullness of the enjoyment depends essentially on the nature and experience of the spectator, to whom it falls to identify himself with the hero or other character, and thus to experience in ideal form his emotions and feelings. He may even succeed in his effort to the extent that he weeps real tears, feels terror and sorrow, but the sentiment is still one of exquisite joy. We may compare the thrill of pleasure which the most terrifying narration excites in us, and we are all conscious of the sweetness of sad tales.” (Ibid, P 321)

“নাট্যশাস্ত্রপ্রবীণ ব্যক্তির কহিয়া থাকেন যে, যেমন নৃত্য করিবার সময়ে নানা প্রকার কৌশলে ভাবভঙ্গীর সহিত হস্ত পদ কটি প্রভৃতি অঙ্গ চালনা করিলে নৃত্য অতি সুন্দর দেখায় এবং দর্শকদেরও এমন মন মুগ্ধ হয়, অভিনয় কার্যেও বিশেষ বিশেষ স্থলে যখন যেমন আবশ্যক হইবে, তখন ঠিক তদনুরূপ কৌশলে ভাবভঙ্গী করিয়া হস্তপদাদি চালনা করিতে পারিলে অভিনয়ও সুন্দর হইয়া থাকে। নটনটী প্রভৃতি কাহাকে বলিতে বলিবে, সেখানেও হস্ত তুলিয়া সম্ভাষণ করিবার সময়ে একটু ভাব থাকা চাই। পুরুষ পুরুষের মত মুখ প্রভৃতি অনেক ভাব প্রকাশ করিবে ; জীমোক্ত জীমোক্তের মত। এইরূপ বালক, বৃদ্ধ, ভৃত্য প্রভৃতি সকলেই

নিজ নিজ অভাবানুসারে অভিনয় করিলে দৃশ্য মনোহর হয়। নাট্যরসজ্ঞ ব্যক্তিরা আরও বলিয়া থাকেন যে, সময় ও স্বেচ্ছাদির পাত্র বৃদ্ধিও বিশেষ বিশেষ রূপে অভিনয় করা আবশ্যিক।” (বিধিকোষ) এইভাবে অবস্থানরূপে ভাব প্রকাশের দ্বারা অভিনয় আঙ্গিক, বাচিক, আহ্ব্য ও সাঙ্গিকময় হইলেই সার্থক। এই কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, অভিনয়ে অঙ্গবর্ণনৈপুণ্য, দৃশ্যসৌষ্ঠব, প্রতিমাধূর্য ও পরিহাস প্রভৃতি গুণ থাকা নিতান্তই আবশ্যিক; নচেৎ অভিনয় নীরস ও দোষযুক্ত হইবার সম্ভাবনা।

ইহার উৎপত্তি

অভিনয়ের উৎপত্তি সম্বন্ধে নানা কাহিনী প্রচলিত আছে। ভারতবর্ষে পবিত্রীকালে যে সকল শাস্ত্র রচিত হইয়াছে, তাহাদের মূল উৎস বেদ। প্রকৃত প্রস্তাবে বেদ ভাবতীর্থ জ্ঞানবাণীব মূল উৎসস্বরূপ। প্রাচীন কারিকায় আছে—

ঋগ্বেদস্তাযুর্বেদোপবেদো যজুর্বেদস্তথুর্বেদোপবেদঃ ।

সামবেদস্ত গন্ধর্ববেদোপবেদো অথর্ববেদস্ত শিল্পশাস্ত্রানীতি ॥

অর্থাৎ, ঋগ্বেদ হইতে আয়ুর্বেদ, যজুর্বেদ হইতে ধনুর্বেদ, সামবেদ হইতে গন্ধর্ববেদ এবং অথর্ববেদ হইতে শিল্পশাস্ত্রের উৎপত্তি হইয়াছিল। কেবল তাহাই নহে, অভিনয়দর্পণেও আছে যে ঋগ্বেদ হইতে পাঠ্য, যজুর্বেদ হইতে অভিনয় (অর্থাৎ আঙ্গিকাভিনয়), সামবেদ হইতে গীত এবং অথর্ববেদ হইতে রসাদিব উৎপত্তি হইয়াছে। যথা—

ঋগ্-যজুঃ-সামবেদেভ্যো বেদাচ্চাথর্বণঃ ক্রমাৎ ।

পাঠাং চাভিনয়ং গীতং রসান্ সংগৃহ্য পদ্মজঃ ॥

ব্যগ্রীরচচ্ছাত্রমিদং ধর্মকামার্থমোকদম্ ॥ ৭-৮ ॥

নাট্যশাস্ত্রেও আছে—

অগ্রাহ পাঠ্যমুগ্বেদাং সামভ্যো গীতমেব চ ।

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাত্বর্বাঙ্গাদপি ॥

বেদোপবেদৈঃ সম্বন্ধো নট্যবেদো মহাত্মনা ।

এবং ভগবতা সৃষ্টো ব্রহ্মণা সর্ববেদিনা ॥ (১।১৭-১৮)

অতরাং ঋগ্-যজুঃ-সাম-অথর্ব বেদ আজও আমাদের নিকট এক-একটি বিষয়। প্রাচীন ভারতীয় মুনি-ঋষিদের অপূর্ব প্রজ্ঞাশক্তি

পরিচয় এই সকল সাহিত্যের মধ্যে লুক্কায়িত আছে। এখনও এমন অনেক বিষয় আছে যাহা লোকচক্ষুর অন্তরালেই রহিয়া গিয়াছে। সে যাহাই হউক, কিভাবে অভিনয়ের উৎপত্তি হইয়াছে, এই সকল গ্রন্থ হইতে তাহার আলোচনা করা যাইতে পারে। ভরতমুনি নাট্যশাস্ত্রের প্রথমাধ্যায়ে অভিনয়ের উৎপত্তি সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন, তাহা এইরূপ—

পুরাকালে ভরতমুনি সন্ধ্যাবন্দনাদি সমাপ্ত করিয়া শিশুগণ (মতান্তরে স্বপুত্রগণ) দ্বারা পরিবৃত্ত হইয়া বসিয়াছিলেন। এমন সময়ে তাঁহার শিশু-দের মধ্যে অগ্রতম আত্রেয় মুনি তাঁহাকে প্রণী করিলেন—

যোহং ভগবতা সমাগ্ গ্রথিতো বেদসম্মিতঃ ।

নাট্যবেদঃ কথং ব্রহ্মসুতপন্নঃ কস্মি বা কৃতে ॥ ৪ ॥

কতাক্ঃ কিংপ্রমাণশ্চ প্রয়োগশ্চাস্ত কৌদৃশঃ ।

সর্বমেতদ্ যথাতত্ত্বং ভগবন্ বক্তুমর্হসি ॥ ৫ ॥

অর্থাৎ হে ভগবন, কেন এবং কাহার জন্ত এই বেদোপম নাট্যবেদ উৎপন্ন বা রচিত হইয়াছিল, যাহা ভগবৎতুল্য (আপনা)-কর্তৃক গ্রথিত হইয়াছে। (উহার) কয়টি অঙ্গ? কিই বা প্রমাণ? আর উহার প্রয়োগবিধিই বা কিরূপ। ইহা, হে ভগবন্, আপনি যথাযথভাবে প্রকাশ করুন।

আত্রেয় কর্তৃক এইভাবে জিজ্ঞাসিত হইয়া ভরতমুনি স্বয়ং বলিতে আরম্ভ করিলেন—

নাট্যবেদ মূলতঃ ব্রহ্মার নিকট হইতে উৎপন্ন হইয়াছিল। পুরাকালে স্বায়ম্ভুব মন্বন্তরের পর বৈবস্বত মনুর ত্রেতাযুগ আসিয়া উপস্থিত হইল। তখন সেই ত্রেতাযুগেই ব্রহ্মাকর্তৃক এই নাট্যবেদের উৎপত্তি হয়। কারণ, তখনকার লোকেরা “গ্রাম্য-ধর্মে প্রবৃত্ত হইয়া, কাম লোভের বশবর্তীপূর্বক ঈর্ষ্যা এবং ক্রোধাদির দ্বারা সন্মুত হইয়া সূৰ ও হুঃ প্রাপ্ত হইয়াছিল।” সেই সময়ে জম্বুদ্বীপে “দেব-দানব-গন্ধর্ব-যক্ষ-রাক্ষস ও মহোরগসমূহদ্বারা অধ্যুষিত ছিল; এবং লোকপালগণ কর্তৃক সেই অঞ্চলটি শাসিত হইত।” সেই সময়ে মহেন্দ্র প্রমুখ দেবগণ পিতামহ ব্রহ্মাকে বলিলেন—

“কৌড়নীলকমিচ্ছামো দৃশ্যং অব্যং চ যদভবেৎ ॥” ১১ ॥

অর্থাৎ, দৃশ্য ও অব্য রূপী একটি কৌড়নক চাই আমরা। আপনি

“সার্ববর্ণিক” একটি পঞ্চম বেদের সৃষ্টি করুন (“তস্মাদ্ সৃজাপরং বেদং পঞ্চমং সার্ববর্ণিকম্” ১২ ॥)।

এইভাবে অমূল্য হইয়া সর্ববিৎ ও তত্ত্বজ্ঞ ব্রহ্মা সকল বেদ হইতে সার সংগ্রহ করিয়া, সর্বজনের ও সকল জাতির উপযুক্ত “পঞ্চমবেদ” নামক এই নাট্যশাস্ত্র সৃষ্টি করিলেন। তিনি ক্রমে ক্রমে—

অগ্রাহ পাঠ্যম্ ঋগ্বেদাৎ সামভ্যো গীতমেব চ ।

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানার্থবোধাদপি ॥ ১৭ ॥

অর্থাৎ ঋগ্বেদ হইতে পাঠ্য, সামবেদ হইতে গীত, যজুর্বেদ হইতে অভিনয় এবং অথর্ববেদ হইতে রস সংগ্রহ করিয়াছিলেন।

নাট্যবেদ সৃষ্টি করিয়া ব্রহ্মা সুরেশ্বরকে বলিলেন—“আমি নাট্যবেদ সৃষ্টি করিয়াছি, তুমি যাহারা কুশল, বিদগ্ধ, প্রগল্ভ ও জিতশ্রম তাহাদিগের মধ্যে উহা সংক্রামিত কর।” ব্রহ্মার বাক্য শ্রবণ করিয়া ইন্দ্র কৃতাজ্জলিপুটে কহিলেন—

গ্রহণে ধারণে জ্ঞানে প্রয়োগে চাস্ত্র সত্তম ।

অশক্তা ভগবন্ দেবা অযোগ্যা নাট্যকর্মণি ॥ ২২ ॥

অর্থাৎ হে ভগবন্, দেবগণ ইহার ধারণে, গ্রহণে জ্ঞানে ও প্রয়োগে অক্ষম এবং নাট্যকর্মেও অযোগ্য। তখন ব্রহ্মা শত পুত্র (বা শত শিষ্য) পরিবৃত্ত ভারতকে উহা শিক্ষাইলেন। ভারত ব্রহ্মাকর্তৃক নাট্যবেদ শিক্ষিয়া তাঁহার শতপুত্রকে (অর্থাৎ শিষ্যকে) বিভিন্ন বিভাগানুসারে বিভিন্নকর্মে প্রয়োগকুশল করিয়া তুলিলেন। নাট্যশাস্ত্রের প্রথম অধ্যায়ের ২৬ হইতে ৩৯ শ্লোকে ভারতের শত পুত্রের নাম প্রদত্ত হইয়াছে।

ভারত তাঁহার শিষ্যগণকে যে নাট্যবেদ শিক্ষা দিয়াছিলেন, তাহার কলে কৈশিকী ভারতী, সাব্বতী ও আর ভটী বৃত্তির উৎপত্তি হইয়াছিল। কৈশিকী বৃত্তি দেহের সৌন্দর্যবর্ধনকারী, ভারতী বৃত্তি বাগ্-ব্যাপার সম্বন্ধী, সাব্বতী মনঃসম্বন্ধী ব্যাপার এবং আর ভটী বৃত্তি অনলস ভটগণের কায়-সম্বন্ধী ব্যাপার। এইরূপে নাট্যবেদের বিভিন্ন অঙ্গের উৎপত্তি হইলে পর, নারদাদি গুরুবর্গণ নাট্যবেদে গান সংযোগ করিয়াছিলেন। বেদবেদান্ত হইতে নাট্যধর্ম শিক্ষালাভ করিয়া ভারত ব্রহ্মার নিকট উপস্থিত হইয়া বলিলেন,—

“নাট্যস্ত গ্রহণং শ্রীষ্টং ক্রহি কিং করবাণ্যহম।” ৫৩ ॥

তখন পিতামহ ব্রহ্মা বলিলেন—

“মহানয়ং প্রয়োগস্ত সময়ঃ প্রতাপস্থিতঃ ।

অয়ং ধ্বজমহঃ শ্রীমান্ মহেন্দ্রস্ত প্রবর্ততে ॥ ৫৪ ॥

অত্রোদানীময়ং বেদো নাট্যসংজ্ঞঃ প্রযুক্ত্যতাম্ ।” ৫৫ ॥

তারপর অভিনয়ের পূর্বে আশীর্বচনসংযুক্তা, অষ্টাঙ্গপদসংযুক্তা, বিচিত্রা বেদনির্মিতা নান্দী রচিত হইয়াছিল। নান্দ্যন্তে দেবাজ্ঞের জয় পরাজয় সম্বলিত কাহিনী অল্পসরণে অল্পকৃতি যোজনাপূর্বক নাট্য অভিনীত হইয়াছিল। সেই অভিনয়দর্শনে ব্রহ্মা ও তৎসহ দেবগণ যারপরনাই প্রীত হইয়া প্রভূত উপকরণ প্রদান করিয়াছিলেন। প্রথমে ইন্দ্র তাঁহার ধ্বজখানি প্রদান করিয়াছিলেন।

(“প্রীতস্ত প্রথমং শক্রো দত্তবান্ স্বং ধ্বজং শুভম্” ॥ ৫৬ ॥)

তারপর—

ব্রহ্মা কুটিলকং চৈব ভৃঙ্গারং বরুণঃ শুভম্ ।

সূর্যশ্চত্রং শিবঃ সিন্ধিঃ বায়ুর্বাজনমেব চ ॥ ৬০ ॥

বিষ্ণুঃ সিংহাসনং চৈব কুবেরো মুকুটঃ তথা ।

শ্রাব্যত্বং প্রেক্ষণীয়শ্চ দদৌ দেবী সরস্বতী ॥ ৬১ ॥

শেষা যে দেবগন্ধর্ব্বা যক্ষ-রাক্ষস-পন্নগাঃ ।

তস্মিন্ সদস্যভিপ্রেতান্ নানা-জাতি-গুণাশ্রয়ান্ ॥ ৬২ ॥

অংশাংশৈর্ভাষিতং ভাবান্ রসান্ রূপং বলং তথা ।

দত্তবস্তুঃ প্রকৃষ্টান্তে মৎসুতেভ্যো দিবৌকসঃ ॥ ৬৩ ॥

এইরূপে বিভিন্ন দেবগণের নিকট হইতে বিভিন্ন উপকরণ সংগ্রহ করিয়া অভিনয়ের বিভিন্ন অঙ্গের উৎপত্তি হইয়াছিল। সেই অভিনয়দর্শনে দৈত্যগণ ভীষণ ক্রুদ্ধ হইয়া অভিনয়ের বিষয় ঘটাইতে লাগিলেন। অভিনেতা ও নৃত্যকারীগণের বাক্য, প্রয়াস ও শ্রুতি পর্যন্ত শুদ্ধিত করিয়া দিলেন। ব্রহ্মা ধ্যানবলে দেবগণের এইরূপ অবস্থা জানিতে পারিয়া বিষয় বিনাশের নিমিত্ত দেবরাজ শক্রকে তথায় পাঠাইলেন। দেবরাজ শক্র স্বীয় উত্তম ধ্বজা দ্বারা অল্পরগণকে অর্জরীকৃত করিয়াছিলেন বলিয়া ইহার নাম “অর্জর” হইয়াছে।

অর্জরীকৃত —সর্বাঙ্গ। যেনেতে হানবাঃ কৃতঃ ॥ ৭২ ॥

বন্দ্যাদনেন তে বিদ্যাঃ সাস্থয়া জর্জরীকৃতাঃ ।

তস্মাজ্ জর্জর এবোতি নামতে'২য়ং ভবিষ্যতি ॥ ৭৩ ॥

সেই হইতে সর্বপ্রকার বিদ্যাবিনাশের নিমিত্ত নাটকে জর্জরের প্রয়োগ হইয়া আসিতেছে । কারণ, জর্জর সকল রক্ষার কাণ্ডে বলিষা বিবেচিত ।

রক্ষাভূতশ্চ সর্বেষাং ভবিষ্যতো'য জর্জরঃ ॥ ৭৪ ॥

জর্জরদ্বারা দানবগণকে বিতাড়িত করিয়া দেবগণ পুনরায় নাট্য প্রয়োগে প্রস্তুত হইলে পর দানবগণ আবার আসিয়া উপত্যাক করিতে লাগিলেন । তখন দেবগণ ব্রহ্মার সমীপে উপস্থিত হইয়া বিস্তারিত বিবরণ জানাইলেন । ব্রহ্মা বিশ্বকর্মা-কে প্রায়ত্ত্ব সহকারে নাট্যগৃহ নির্মাণ করিয়া দিব্যর জ্ঞান আদেশ দিলেন । বিশ্বকর্মা তৎক্ষণাৎ সর্বলক্ষণযুক্ত নাট্য-গৃহ নির্মাণ করিয়া দিলেন । নাট্যগৃহ নিমিত্ত হইলে পর ব্রহ্মা ও দেবগণ তাহা পরিদর্শন করিয়া তাহার বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন দেবগণের উপর রক্ষার ভার অর্পণ করিলেন । ব্রহ্মা দৈত্যগণকে স্তম্ভিত করিলেন—“কি হেতু তোমরা নাটকের বিনাশ সাধন কর?” দৈত্যগণ বলিলেন—“সুরগণের নিমিত্ত আপনি যে নাটক সৃষ্টি করিয়াছেন তাহা আমাদের পক্ষে অপমানজনক ।” তখন ব্রহ্মা বলিলেন যে, নাটক সুর ও দৈত্য সকলের নিমিত্ত । ইহাতে কোন ভেদাভেদ নাই । যাহারা উহা সম্পাদন করিবে, তাহাদের নিমিত্তই এই নাটক সৃষ্ট হইয়াছে । ভেদাভেদের উপর নির্ভর করিয়া নাট্যবেদ সৃষ্ট হয় নাই । নাটক শুভাশুভ বিষয়ক । সকল শাস্ত্রের সার সংগ্রহ করিয়া ইহার সৃষ্টি । নাটক এই সমগ্র ত্রৈলোক্যের ভাবাত্মকীর্তন । ইহার মধ্যে

কচিদধর্মঃ কচিৎক্ৰীড়া কচিদর্থঃ কচিচ্ছমঃ ।

কচিদ্ধান্তঃ কচিদযুদ্ধং কচিৎকামঃ কচিদ্বধঃ ॥ ১০৮ ॥

ইহা—

ধর্মো ধর্মপ্রবৃত্তানাং কামঃ কামোপসেবিনাম্ ।

নিগ্রহো হুনিনীতানাং বিনীতানাং দমক্ৰীড়া ॥ ১০৯

ক্লীবানাং ষাষ্ট্যজ্ঞানমুৎসাহঃ শ্রমমানিনাম্ ।

অবুধানাং বিবোধশ্চ বৈদ্যুৎ বিদ্বামপি ॥ ১১০ ॥

ঈশ্বারাণাং বিলাসশ্চ হৈবং হুঃখাদিতস্ত চ ।

অর্থোপক্ৰীড়িনামর্থো ধৃতিক্রিয়ঃ চৈব সাম্ ॥ ১১১ ॥

নাটক—উত্তম, মধ্যম ও অধম নির্বিশেষে উপভোগ্য, নানা ভাবোপসম্পন্ন এবং নানাবহাস্তরাত্মক। নাটক যশস্কর, আনন্দকর, হিতকর এবং বুদ্ধি বিবৰ্ধক। শুধু তাহাই নহে—

ন তজ্জ্ঞানং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিত্তা ন সা কলা।

নাসৌ যোগো ন তৎকর্ম নাটোহশ্মিন যন্ন দৃশ্যতে ॥ ১১৬ ॥

তিনি আরও বলেন যে এই নাটক সপ্তদ্বীপের অমুকরণাত্মক হইবে। এই নাটকে দেবগণের, রাজমণ্ডলের, কুটুম্বগণের এবং ব্রহ্মর্ষিসমূহের বৃত্তান্ত থাকিবে। লোকের এই জাতীয় সুখদুঃখসমমিত স্বভাব অমুকরণাত্মক হইয়া অভিনীত হইলেই ইহাকে নাট্য বলা হইয়া থাকে।

যোহন্নং স্বভাবো লোকস্য সুখদুঃখসমমিতঃ।

সোহঙ্গাভিনয়োপেতো নাট্যমিত্যভিধীয়তে ॥ ১১৭ ॥

তিনি পুনরায় বলিলেন যে, এই নাট্য সকলের মঙ্গলের নিমিত্ত হইয়া থাকে। এইভাবে তিনি ভরতকে রঙ্গপূজা করিয়া নাট্যকর্মে উদ্যোগী হইতে বলিলেন। রঙ্গপূজা ব্যতীত কখনও প্রেক্ষার প্রবর্তন করা উচিত নহে। কারণ—

অপূজয়িত্বা রঙ্গং তু যঃ প্রেক্ষাং কল্পয়িষ্যতি।

নিফলং তস্য তজ্জ্ঞানং তির্ষগ্‌যোগিং চ যাস্মতি ॥ ১২০ ॥

এইভাবে নাট্যবেদেব উৎপত্তি হইয়াছিল।

এ প্রসঙ্গে “The Mirror of Gesture” গ্রন্থের ১৩ পৃষ্ঠায় “ইন্দ্র-নন্দিকেশ্বর সংবাদ” নামে একটি কাহিনী আছে। সেখানে বলা হইয়াছে যে, একদিন ইন্দ্র কৈলাসশিখরবাসী নন্দিকেশ্বরের সঙ্গে সাক্ষাৎ করিলেন; সাক্ষাৎ করিয়া বলিলেন যে তিনি দৈত্য নর্তক নটশেখরকে নৃত্যে পরাজয় করিতে চান। সেই উদ্দেশ্যে তিনি নন্দিকেশ্বরের নিকট হইতে নৃত্যবিদ্যা শিক্ষা করিতে আগ্রহী। তখন চার হাজার শ্লোকে নন্দিকেশ্বর “ভরতার্ণব” নামে একটি গ্রন্থ লিপিবদ্ধ করিয়া ইন্দ্রকে উপহার দিলেন ইন্দ্র গ্রন্থের আকার দর্শনে ভীত হইলেন এবং নন্দিকেশ্বরকে সংক্ষিপ্ত আকারে নৃত্যবিষয়ে কিছু জ্ঞান প্রদান করিতে বলিলেন। তখন তিনি দয়াপরবশ হইয়া সংক্ষিপ্ত আকারে “অভিনয় দর্পণ” গ্রন্থখানি রচনা করিলেন। এইভাবে ভারতে নৃত্যনাট্যের উৎপত্তি হইয়াছিল।

অভিনয়ের সামগ্রী

উপরি উক্ত কাহিনীদ্বয়ের আর কোন মূল্য থাকুক বা না থাকুক, অন্তত এইটুকু বোঝা গেল যে অভিনয়ের সামগ্রী মূলতঃ চার প্রকারের ; যথা—
বাচিক, আঙ্গিক, আহাৰ্য ও সাংখ্যিক এবং ইহাদের উপর প্রতিষ্ঠিত আরও দুইটি : গতি ও স্থিতি । কেবল তাহাই নহে, এক একটি বিভাগের আরও বহু উপবিভাগ আছে ।

ক. বাচিক

অভিনয়ের প্রথম অঙ্গের নাম বাচিক । নাট্যশাস্ত্রে, অভিনয়দৰ্পণ প্রভৃতিতে বলা হইয়াছে যে, বাচিক অভিনয় ঋগ্বেদের উপর প্রতিষ্ঠিত । ঋগ্বেদ মন্ত্রাঙ্ক—সেইজন্ত উহা হইতে বাচিকাভিনয় গ্রহণ করা হয় । এই বাচিকই ‘পাঠ্য’ নামে অভিহিত হয় । তাই অভিনয়দৰ্পণে বলা হইয়াছে—

বাচা বিরচিতঃ কাব্যনাটকাদিষু বাচিকঃ ॥ ৫৯ ॥

অর্থাৎ কাব্যনাটকাদিতে বাক্যের দ্বারা বিরচিত অভিনয়ই বাচিক । তাই পরদর্শীকালে বাচিক কাব্যাদি শাস্ত্রকে মূলতঃ দুইভাগে ভাগ করা হয়—দৃশ্য ও শ্রব্য । দৃশ্যকাব্যই দর্শনযোগ্য ; অতএব অভিনবযোগ্য । এই দৃশ্যকাব্য মাত্রের রূপ অর্থাৎ চরিত্র প্রকাশ করে বলিয়া ইহাকে রূপক বলে (রূপারোপাত্তু রূপকম্—সাঃ দঃ ৬৪২) সাহিত্যদৰ্পণকার দৃশ্যকাব্যকে আবার প্রধানতঃ দুইভাগে ভাগ করিয়াছেন—রূপক ও উপরূপক ।

রূপক ও উপরূপক বথাক্রমে দশ ও আঠার প্রকারের ।

দশরূপকে কেবল দশপ্রকার রূপকের কণা বলা হইয়াছে । উপ-রূপকের কোন বিবরণ নাই । তবে নাটিকা সম্বন্ধে কিছু মন্তব্য প্রকাশ করা হইয়াছে ।

যদিও ধনঞ্জয় উপরূপকের কোন বিবরণ প্রদান করেন নাই, তথাপি তাঁহার গ্রন্থে নাটিকার কিছু লক্ষণ পাই ।

লক্ষ্যতে নাট্যকাব্যে সঙ্গীর্ণানুবৃত্তরে । (ইল, ৩, ২১)

ভরতের নাট্যশাস্ত্রেও দশটি রূপকের কথা বলা হইয়াছে ।

শারদাতনয় ভাবপ্রকাশনে রূপক ও উপরূপক হিসাবে দৃশ্যকাব্যকে ভেদ না করিয়া কেবল সাকল্যে ত্রিশ প্রকার দৃশ্যকাব্যের নামোল্লেখ করিয়াছেন । ইহাদের মধ্যে নাট্যাদি দশটি রসাপ্রিত এবং অবশিষ্ট কুড়িটি বাক্যার্থাভিনয় প্রধান ।

শ্রব্যকাব্য অভিনয়যোগ্য নহে বলিয়া নাট্য সমালোচকগণ উহার ভেদ নিকপণে প্রয়ত্ন করেন নাই । শ্রব্যকাব্য মূলতঃ তিন প্রকার—গদ্য, গদ্য ও মিশ্র (গদ্যগদ্য) । গদ্য আবার মহাকাব্য, ঋণকাব্য, কোষ ও মুক্তক ভেদে বহু প্রকার হইতে পারে । গদ্য প্রধানতঃ কথা ও আখ্যানিক। ভেদে দ্বিবিধ । গদ্যগদ্যময় কাব্য মিশ্ররূপে বিবেচিত । ইহা চম্পু ও বিকল্পভেদে দ্বিবিধ । এই সকলের বিবরণ অলংকার শাস্ত্রে প্রদত্ত হইয়াছে ।

খ. আঙ্গিক

বাচিক অভিনয়কে সাফল্যমণ্ডিত কবিত্তে হইলে আঙ্গিক অভিনয়েব প্রয়োজন । এই আঙ্গিক অভিনয় যজুর্বেদের উপর প্রতিষ্ঠিত । যজুর্বেদ ক্রিয়াত্মক (অর্থাৎ যাগযজ্ঞ-বিষয়ক)—তাই উহা হইতে আঙ্গিকে অভিনয় গৃহীত হইয়াছে । এখানে অঙ্গ বলিতে—অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ ও উপাঙ্গকে বুঝায় । অঙ্গ আবার মস্তক, হস্ত ও পাদ ভেদে ত্রিবিধ । প্রত্যঙ্গ বলিতে গ্রীবা বুঝায় । উপাঙ্গ দৃষ্টি-বিষয়ক । ইহাদেরও আবার বহু ভেদ আছে । এই আঙ্গিক অভিনয়ই অভিনয় দর্পণের বিষয়বস্তু । এই বিষয় পরে বিস্তারিত আলোচিত হইবে । ভাষাস্থষ্টির পূর্বে অঙ্গভঙ্গীই মানুষের ভাব প্রকাশের পক্ষে একমাত্র উপায় ছিল—আঙ্গিক অভিনয় ইহারই স্রোতনা করে ।

শ্রীঅশোকনাথ শাস্ত্রী মহাশয় তাঁহার অভিনয় দর্পণের ভূমিকায় (পৃঃ ১০-১২) ভরত, নলিন্ধর এবং শার্ঙ্গদেবের আচার্য্যভিনয় প্রসঙ্গের একটি তৌলনমূলক আলোচনা করিয়াছেন । আমি ইহার

একটি চিত্র নিম্নে তুলিয়া ধরিতেছি—

অঙ্গ-প্রত্যঙ্গাদি	ভরত মতে	নন্দিকেশ্বর মতে	শার্ঙ্গদেব মতে	মন্তব্য
	প্রকার	মতে প্রকার	প্রকার (সঙ্গীত)	
	(নাট্যাশাস্ত্র)	(অভিনয় দর্পণ)	রত্নাকর)	
শিরঃ	১৩	৯	১৯	ভরত মতে ১৪ প্রকার ও অঙ্গ মতে ৫ প্রকার।
দৃষ্টি	৩৬	৮	৩৬	ভরতে ও শার্ঙ্গ- দেবে কোন সাদৃশ্য নাই।
গ্রীবা	৯	৪	৯	ঐ
হস্ত				
• ১) অসংযুত	২৪	২৮	২৪	সকল নামের সাম্য নাই ঐ
২) সংযুত	১৩ } ৬৩	২৩ } ৬৪	১৩ } ৬৭(?)	
৩) নৃত্ত	২৭	১৩	৩০(?)	
পাদ				
১) মণ্ডল	১০	১০	১০	ঐ
২) উৎপ্লবন	×	৫	৩৬	
৩) ভ্রমরী	স্পষ্ট উল্লেখ নাই	৭	উৎপ্লুতিকরণের অন্তর্গত	
৪) চারী	৩২	৮	৫২+৩৫+১৯	ঐ
স্থান	৬	৬	৫১	
গতি	নাট্যাশাস্ত্রে ১২	১০	গতি সম্বন্ধে পৃথক প্রকরণ নাই।	
	অধ্যায়ে এ বিষয়ের আলোচনা আছে।			

গ. আহার্য

অভিনয়ে তৃতীয় অঙ্গের নাম আহার্য (আ-হ+ণ্যৎ)। ইহার অর্থ ‘আহরণীয়’, ‘কৃত্রিম’। অভিনয়কালে শরীরকে সৌষ্ঠবশালী ও সৌন্দর্যবৃত্ত করিবার জন্য যে সকল আভরণ গ্রহণ করা হয়, তাহাই

আহাৰ্ঘ্যভিনয়েব অন্তৰ্গত। আহাৰ্ঘ্যভিনয় পুস্ত, অলংকার, অঙ্গরচনা ও সঙ্গীত ভেদে মূলতঃ চার প্রকার। অভিনয় দৰ্পণে কেবল অলংকারের বর্ণনা আছে। নাট্যশাস্ত্রের ২৩শ অধ্যায়ে ইহার বিবরণ পাওয়া যায়। নাট্যশাস্ত্র ও অভিনয়দৰ্পণের মতে ইহার উৎপত্তি সামবেদ হইতে। কিন্তু সামবেদ সঙ্গীতাত্মক বলিয়া আহাৰ্ঘ্যভিনয়ে প্রভূত সঙ্গীতের সমাবেশ হয়। সঙ্গীত আবার নৃত্য, গীত ও বাগ্ম্যক।

গীতং বাগ্ম্যং নৰ্ত্তনঞ্চ ত্রয়ং সঙ্গীতমুচ্যতে।

লোকের চিত্তরঞ্জনই সঙ্গীতের একমাত্র উদ্দেশ্য। তাই বলা হইয়াছে—

গীত-বাদিত্র-নৃত্যানাং রক্তিঃ সাধারণো গুণঃ।

অতো রক্তিবিহীনং যৎ তন্ন সঙ্গীতমুচ্যতে ॥”

আর এই রক্তি বা রাগোৎপাদনের জন্তই গায়কগণ অভিনয়ে সঙ্গীতের অবতারণা করিয়া থাকেন।

সঙ্গীতের মূল উপাদান স্বর, যাহাকে সহজ কথায় বলে ‘সুর’। এই স্বরের পরিচয় মিলে বৈদিক সাহিত্যে। বৈদিক উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর বিভিন্নভাবে রূপায়িত হইয়া সপ্তস্বরে পর্যবসিত হইয়াছে। স্বভাবজাত জন্মগত কণ্ঠস্বরকে মানুষ সপ্তস্বরে এবং তাহা হইতে আরও কত প্রকার সুরে বিভক্ত করিয়াছে তাহার ইয়ত্তা নাই। রবীন্দ্রনাথ যথার্থই বলিয়াছেন—

পাখিরে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,

তার বেশি করে না সে দান।

আমারে দিলেছ স্বর, আমি তার বেশী করি দান,

আমি গাই গান।” (বলাকা, ২৮ নং)

প্রাণী মাত্রেব কণ্ঠগত স্বর আছে—পাখীরও আছে। কিন্তু পশুপক্ষী কেহই তাহাদের নিজস্ব স্বরকে বিভিন্নভাবে রূপায়িত করিতে পারে না। মানুষ পারিয়াছে।

সঙ্গীতের মুহূর্ত্ত, রঙ্কার, তাল-লয় সব কিছুই মধ্যে এমন একটা প্রাণ-মাতানে ভাব আছে, যাহা মানুষকে বিহ্বল করে, আকুল-বিকুল করিয়া তোলে। মানুষ ত দূরের কথা, সঙ্গীতের সুর-মাধুর্যে ইতরপ্রাণী পর্যন্ত আলোড়িত হইয়া থাকে। প্রবাদও আছে—“শিশুবেত্তি, পশুবেত্তি, বেত্তি গীতরসং ফণী।” সেইজন্ত সহজ কথায় মানুষ বলে যে

সঙ্গীতে যাহার মন আকৃষ্ট না হয়, সেইরূপ লোক হইতে দূরে থাকিবে, তাহাদের হৃদয়ে পশুবৃত্তি জাগিয়া উঠিতে পারে। Shakespeare জেসিকা (Jessica) এবং লরেন্জো (Lorenzo)-র মাধ্যমে তাই বলিয়াছেন—

The man that hath no music in himself,
Nor is not mould with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils ;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus :
Let no such man be trusted. Mark the music.

(Merchant of Venice, V. I.)

সঙ্গীতের এমন একটা ক্ষমতা ও মোহিনী শক্তি আছে যে ইহার মধ্যে মানুষ যেন পূর্বজন্মের কথা শুনিতে পায়। তাই সঙ্গীত শুনিয়া “ফলাহুমৈয়াঃ সংস্কারাঃ প্রাক্তনা ইব” তাহার “হৃদয় তন্ত্র” বাজিয়া উঠে। হংসপদিকার সঙ্গীত শুনিয়া একদিন দুয়ন্তের হৃদয়তন্ত্র আলোড়িত হইয়াছিল। তিনি মনে মনে বলিয়াছিলেন—

রম্যাণি বীক্ষ্য মধুবাংশচ নিশম্য শব্দান্
পৰ্ব্বত্বকো ভবতি যৎ স্মৃতিতোহি পি জন্তঃ ।

তচ্চেতসা স্মরতি নুনমবোধপূৰ্ব্বঃ

ভাবস্থিরাণি জননান্তর-সৌন্দর্যাণি ॥

(শকু ৫. ১)

ইংরেজী সাহিত্যে খ্যাতনামা ঔপন্যাসিক চার্লস ডিকেন্স (Charles Dickens) তাহার অলিভার টুইষ্ট (Oliver Twist)-নামক গ্রন্থে অনুরূপ উক্তি করিয়াছেন—

“Thus a strain of gentle music, or the reppling of water in a silent place, or the odour of a flower, or the mention of a familiar word will sometimes call up sudden remembrances of scenes that never were in his life ; which some brief memory of a happier existence long gone by would seem to have awakened ; which no voluntary exertion of mind can recall.”

এই সকল কারণেই সঙ্গীত অভিনয়ে স্থান পাইয়াছে এবং একটি বিশেষ অংশ জুড়িয়া আছে। যে ভাব বাক্যের দ্বারা বা অঙ্গভঙ্গীর দ্বারা

প্রকাশ করা সম্ভব নয়, তাহা সঙ্গীতের সুরে প্রকাশিত হয়। এই সঙ্গীতের মাধ্যমে আদিরস হইতে আরম্ভ করিয়া হান্স-রোড-ডয়ানক-বীর প্রভৃতি সকল প্রকার রসেরই উদ্ভেক হইতে পারে। বৈদিক যুগে মুনি-ঋষিরা যখন তপোবনে বাস করিয়া যাগ-যজ্ঞাদি সম্পন্ন করিতেন, তখন তাঁহাদের কণ্ঠোৎগীর্ণ উদাত্তাদি স্বর ভারতের আসমুদ্র হিমাচল মল্লমুখরে প্রতিধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছিল। সেই সঙ্গীতের ঝঙ্কার সুদূর অতীতেই আরব, চীন, জাপান, কোরিয়া প্রভৃতি দেশে বিস্তৃত হইয়াছিল। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁহার সঙ্গীত ও সংস্কৃতি নামক গ্রন্থে এই বিষয়ে বিশদ আলোচনা করিয়াছেন। আমি তথা হইতে সার সংগ্রহ করিয়া একটি তৌলনমূলক চিত্র দিলাম।

ভারতবর্ষ	আরব	চীন ^১	জাপান	কোরিয়া
সাতটি স্বর	সাতটি স্বর	পাঁচটি স্বর	পাঁচটি স্বর	পাঁচটি স্বর
সামবেদের স্বর- নামের অনুকরণে নাম		(চীন ও ভারতের সংমিশ্রণে)		
১। ষড়জ=স	Jek	Kung (কুঙ্)
[সম্ভবতঃ প্রাকৃত প্রভাবে দন্ত্য‘স’]				
২। ঋষভ=রি	Du	Shang (সাঙ্)
[সম্ভবতঃ প্রাকৃত প্রভাবে ‘রি’]				
৩। গান্ধার=গ	Si	Chiaos, Kyo (শিয়ো বা কিযো)
৪। মধ্যম=ম	Tschar	...		
৫। পঞ্চম=প	Peni	Chi (চিঃ বা Chih চিঃ)
৬। দৈবত=ধ	Schesch	Yu (যু)
৭। নিষাদ=নি	Helf	...		

১—“চীন নামটির স্রষ্টি হয়েছে ‘সিন’ বা ‘সিনাই’ শব্দ থেকে—“The word of China is probably derived from *Ts'in* the name of a

এই ষড়ঙ্গাদি সাতটি স্বরের উৎপত্তি বা বিকাশ সম্বন্ধে যথেষ্ট আলোচনা হইয়াছে। প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাদি গ্রন্থে বলা হইয়াছে যে পশু-পক্ষীদের ধ্বনির অনুকরণের ফলেই এই সমস্ত স্বরের বিকাশ ও উৎপত্তি। সেই জন্ত সঙ্গীত-রত্নাকরে (২।৪৪) উক্ত হইয়াছে—

ময়ূর-চাতক-চ্ছাগ-ক্রৌঞ্চ-কোকিল-দধুর্বাঃ ।

গজশচ সপ্ত ষড়ঙ্গাদীনু ক্রমাতুচ্চারয়ন্ত্যমী ॥

মাধুকী শিক্ষায়ও বলা হইয়াছে—

ষড়ঙ্গং বদতি ময়ূরো গাবো বন্তস্তি চর্ষভম্ ।

অজা বদতি গান্ধারো ক্রৌঞ্চনাঙ্গস্ত মধ্যমে ॥

পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমে স্বরে ।

অশ্বস্ত ধৈবতে প্রাহ নিষাদো কুঞ্জবন্ত নিষাদবান্ ॥

নারদীষ শিক্ষাতেও ঠিক এই কথারই পুনরুক্তি ঘটিয়াছে। সামান্য পার্থক্য থাকিলেও তাহা উদ্ধৃতিযোগ্য—

ষড়ঙ্গং বদতি ময়ূরো গাবো বন্তস্তি চর্ষভম্ ।

অজাবিকে তু গান্ধাবং ক্রৌঞ্চো বদতি মধ্যমম্ ॥

পুষ্প সাধারণে কালে কোকিলো বক্তি পঞ্চমম্ ।

অশ্বস্ত ধৈবতং বক্তি নিষাদো বক্তি কুঞ্জরঃ ॥

অর্থাৎ সাধারণভাবে ময়ূরের নিকট হইতে ষড়ঙ্গ, গাবীর নিকট চর্ষভ, ছাগের স্বর হইতে গান্ধাব, ক্রৌঞ্চ হইতে মধ্যম, কোকিল হইতে পঞ্চম, অশ্ব হইতে ধৈবত এবং কুঞ্জর হইতে নিষাদস্বর গ্রহণ করা হইয়াছে।

dynasty, which rules over China from B. C. 249 to A.D. 220... চীনা ভাষায় ভারতবর্ষকে বলা যেত 'তায়েন-চু', 'সিন-টু' বা 'সিন'। আসলে চীনার প্রাচীন নামও 'সিন'। তাই ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগচি India and China পুস্তকে উল্লেখ করেছেন: 'It is not mere accident that China is still known to the outside world by a name by which India was the first to know her (China Sanskrit Cina সিন) and the Chinese nobility is called by a name derived from Sanskrit Mandarin-Mantrin)'— স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ পৃ: ৫৯-৬০ ।

এই সমস্ত স্বরের যে বিভিন্ন তারতম্য আছে, তাহা ঐ সমস্ত প্রাণীর ধ্বনির অনুকরণে সম্ভব হইয়াছে। শুধু তাহাই নহে, ষড়্জাদি সাতটি স্বরের স্থান সম্বন্ধেও নারদীর শিক্ষায় উল্লেখ আছে।

নাসাং কণ্ঠমূরস্তানু-জিহ্বা-দন্তাংশ্চ সংশ্রিতঃ ।

ষড়্ভিঃ সঞ্জায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ ষড়্জ ইতিস্মৃতঃ ॥ ৭ ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেঃ কণ্ঠলীৰ্ধ-সমাহতঃ ।

নর্দত্যবভবদ্ যস্মাৎ তস্মাদৃষত্ত উচ্যতে ॥ ৮ ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেঃ কণ্ঠলীৰ্ধ-সমাহতঃ ।

নাসা গন্ধবহঃ পূর্ণো গান্ধারস্তেন হেতুনা ॥ ৯ ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেরোরোহদি সমাহতঃ ।

নাভিং প্রাপ্তো মহানাদো মধ্যমত্বং সমঞ্জসে ॥ ১০ ॥

বায়ুঃ সমুচ্ছিতো নাভেরোরোহৎ-কণ্ঠ-শিরোহতঃ ।

পঞ্চস্থানোখিতস্তাস্মৈ পঞ্চমত্বং বিধীয়তে ॥ ১১ ॥

ধৈবতং চ নিষাদং চ বর্জয়িত্বা স্বরদ্বয়ম্ ।

শেষাং পঞ্চস্বরাংশ্চাত্তান্ পঞ্চস্থানোচ্ছিতান্ বিতুঃ ॥ ১২ ॥

সংক্ষেপে সার কথা এই যে—

ষড়্জ—নাসিকা, কণ্ঠ, উরঃ, তালু, জিহ্বা ও দন্ত এই ছয়টি স্থান স্পর্শ করিয়া উচ্চারিত হয় বলিয়া উহার ঐরূপ নাম। এইরূপে অন্যান্য স্বর-গুলিরও।

ঋষভ—নাভি হইতে বায়ু উখিত হইয়া কণ্ঠ ও লীৰ্ধ স্থানে আঘাত করিয়া বৃষভের=বৃষের (অর্থাৎ ঋষভের) মতন ধ্বনি বাহির হয় বলিয়া উহার ঐরূপ নাম।

গান্ধার—নাভি হইতে বায়ু উখিত হইয়া কণ্ঠ ও লীৰ্ধ স্থানে আঘাত করিয়া পবিত্র গন্ধবৎ (বিচিত্র প্রাণমাতানো) ধ্বনি বাহির হয় বলিয়া উহার ঐরূপ নাম।

মধ্যম—নাভি হইতে বায়ু উখিত হইয়া উরঃ ও হৃদয়ে আঘাত করিয়া ‘মহানাদ’ বা গভীর শব্দের সৃষ্টি করে বলিয়া উহার ঐরূপ নাম।

পঞ্চম—নাভি হইতে বায়ু উখিত হইয়া উরঃ, কণ্ঠ, হৃদয়, শিরঃ ও নাভি এই পাঁচটি স্থানে আঘাত করিয়া ধ্বনি বাহির হয় বলিয়া উহার ঐরূপ নাম।

ধৈবত ও নিষাদ—এই দুইটি ধ্বনিও পাঁচটি স্থানে আহত হইয়া বাহির হয়।

(বিশদ বিবরণের জন্য স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের সঙ্গীত ও সংস্কৃতি গ্রন্থখানি দ্রষ্টব্য)

কিন্তু সে যাহাই হউক, সঙ্গীতের সপ্তস্বর মূলতঃ তিনটি বৈদিক স্বরের উপর প্রতিষ্ঠিত। উদাত্ত হইতে নিষাদ (=নি) ও গান্ধার (=গা), অমুদাত্ত হইতে ধৈবত (=ধ) ও ঋষভ (=রিসভ=রি), এবং স্বরিত হইতে ষড়জ (=ষা=স), মধ্যম (=মা) এবং পঞ্চম (=পা) স্বরের উৎপত্তি হইয়াছে। আবার এই সকল হইতে প্রল্লিষ্ট, প্রতিহত, নিত্য, অভিনিহিত ক্ষৈপ্র, তৈরোব্যঞ্জন, পাদবৃত্ত প্রভৃতি বহু প্রকার স্বরের উৎপত্তি হইয়াছে।

এইভাবে উদাত্তাদি হইতে উৎপন্ন সপ্তস্বর রাগ-তাল-মান-লয়াদি বিশিষ্ট হইয়া নানা Permutation ও Combination সহযোগে আরও বহু স্বরের সৃষ্টি করে। এখন প্রশ্ন হইতেছে অভিনয়ে সঙ্গীতের কি প্রয়োজন? তাহার উত্তরে বলা হইতেছে যে, মানুষের হৃদয়ে যে সমস্ত রস ও স্থায়িত্ব আছে, তাহা সঙ্গীতের মাধ্যমে দর্শকের মনে দ্রুতভাবে সঞ্চারিত হয়। যাহার জন্য আঙ্গিকাভিনয়ের উৎপত্তি ও নৃত্যের সৃষ্টি, ঠিক সেই কারণেই সঙ্গীতেরও প্রয়োজন। এখন প্রশ্ন হইতেছে রস কয়টি ও প্রত্যেক রসের কিইবা স্থায়িত্ব? এই বিষয়ে নানা মূনির নানা মত। ভরতের মতে রস আটটি, অতএব ভাবও আটটি। যথা—

[রস] “শৃঙ্গার-হাস্য-করুণা—রোদ্র-বীর-ভয়ানকাঃ।

বীভৎসাস্থতসংজ্ঞৌ চেত্যষ্টৌ নাট্যে রসাঃ স্মৃতাঃ ॥ (নাঃশা ৬,১৭)

[ভাব] রতির্হাসশ্চ শোকশ্চ ক্রোধোৎসাহৌ ভয়ং তথা।

জুগুৎসা বিস্ময়শ্চেতি স্থায়িভাবাঃ প্রাকীতিতঃ ॥ (ঐ ৬,১৭)

বিশ্বনাথ শাস্ত্ররস সহ নয়টি রসের উল্লেখ করিয়াছেন। যথা—

[রস] “শৃঙ্গার-হাস্য-করুণ-রোদ্র-বীর-ভয়ানকাঃ।

বীভৎসোৎসাহ ইত্যষ্টৌ রসাঃ শাস্ত্রস্তুথা মতঃ ॥ (সাঃ দঃ ৩.১৮৭)

[ভাব] রতির্হাসশ্চ শোকশ্চ ক্রোধোৎসাহৌ ভয়ং তথা।

জুগুৎসা বিস্ময়শ্চৈবমষ্টৌ প্রোক্তাঃ শমো পি চ ॥ (সাঃ দঃ ৩.১৮৮)

এই সমস্ত রস ও ভাবের দ্বারা চিত্তের যে অবস্থা হয়, তাহাও উক্ত গ্রন্থদ্বয়ে বর্ণিত আছে।

সঙ্গীতের দ্বিতীয় অঙ্গ নৃত্য। “নৃত্য” ও “নৃত্ত” এক নহে। ‘নৃত্ত’-মার্গ ও দেশী ভেদে দ্বিবিধ। নৃত্য-ও তাণ্ডব ও লাস্য ভেদে দ্বিবিধ। তাণ্ডব আবার পেলবি ও বহুরূপ ভেদে দুই প্রকার। লাস্য-ও ছুরিত ও যৌবত ভেদে দুই প্রকার। কিন্তু বিভিন্ন প্রস্থকারের মতে নৃত্যের বিভিন্ন বিভাগ আছে।

(এই সমস্ত বিষয়ের বিবরণের জন্য শ্রীঅশোক নাথ শাস্ত্রি-সম্পাদিত ‘অভিনয় দর্পণ’ ও প্রাচীন ভারতীয় নর্ত্তনকলা, মাসিক বহুমতী আখিন, ১৩৪৪ এবং D. R. Mankad প্রণীত The Types of Sanskrit Drama, 1936, দ্রষ্টব্য)

সঙ্গীতশাস্ত্রের আর একটি অঙ্গ হইতেছে বাজ। গীতকে অধিকতর মধুর ও মর্মস্পর্শী কবিতার জন্য বাজের আবশ্যক। সেইজন্য গীতের সুরের সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া বাজযন্ত্রেরও বিভিন্ন সুরের এবং তালের সৃষ্টি হইয়াছে। চীন, জাপান ও কোরিয়াতে সেইভাবেই বাজযন্ত্রের নামকরণ ও সুরের সৃষ্টি হইয়াছে। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁহার সঙ্গীত ও সংস্কৃতি গ্রন্থে এই বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা করিয়াছেন। চীনদেশে প্রকৃতির শব্দের অনুলবণে যে সকল বাজযন্ত্রের সৃষ্টি হইয়াছে, তাহাদের নাম নীচে দেওয়া গেল।

প্রাকৃতিক পদার্থের শব্দ

তদনুকরণে বাজযন্ত্র

- ১) চামড়ার শব্দ (কাউ জাতীয় বাজ)—য়িং-কাউ (Ying kou), কিন কাউ (Kin kou), সি-কাউ (Tse kou), তাও কাউ (Tao kou), প্যাঙ-কাউ (Pang kou), থাই-প্যাঙ কাউ (Thai pang kou); চি-সিন্ (Tse-king) ।
- ২) পাথরের শব্দ (কিঙ্, জাতীয় বাজ)—পিন্ কিঙ্ (Pien-king), সি-কিঙ্ (Tse-king), যুটি (Yu-ty), য়্ সিও (Yu-hsiao), হৈ-টো (Hai-to) ।
- ৩) ধাতুদ্রব্যের শব্দ—চাঙ্ (Chung), লো (Lo), পো (Po), লা-পা (La-pa), হো-টুঙ্ (Hao-tung) ।
- ৪) পশমী স্ততার শব্দ—সান্-হিন্ (San-heen), য়্-কিন (Yue-kin), হু-কিন (Hue-kin), উর-হিন্ (Ur-heen), ইয়ান্-কিন্ (Yang-kin) ।

- ৫) কাঠের শব্দ—চু (Chu), য়ু (Yu), য়ু-য়ু (Mu-Yu), শোন-পান (Shon pan) ।
- ৬) বাঁশের শব্দ—পাই-হাও (Pai-hao), টি (Tye), সোন (Sona) ।
- ৭) লাউ-কুমড়ার শব্দ—চেঙ (Cheng) ।
- ৮) পোড়ামাটির শব্দ—হুয়ান্ (Hsuan) ।

জাপানে যে সব বাঁশীর প্রচলন আছে তাহাদের মধ্যে ফুয়ি বা টেকি (Fuye বা Teki), রিয়ুটেকি (Riyu-teki), শাকুহচি (Shakuhachi) প্রভৃতি প্রধান । চীনদেশের স্থায় জাপানেও চামড়ার বাতায়ন্ত্রের প্রচলন আছে । এগুলির মধ্যে ও-জুড্-জুমি (O-tzud-zumi), কো-জুড্-জুমি (Ko-tzud-zumi) এবং কগুব-তৈকো (Kagure taiko) উল্লেখযোগ্য ।

কোরিয়াতে যে সমস্ত যন্ত্র প্রচলিত আছে তাহার সহিত চীন অথবা জাপানী যন্ত্রের অনেক মিল আছে ।

ভারতবর্ষে যে সমস্ত বাতায়ন্ত্র প্রচলিত আছে, তাহা একটু স্বতন্ত্র ধবণের । পববর্ষীকালে অল্পজাতির সংস্পর্শে আসিয়া ইহাদের কিছু পরিবর্তন হইলেও প্রাচীনধারা একেবাবে পরিত্যক্ত হয় নাই । নিম্নে কয়েকটি বাতায়ন্ত্রের নাম দেওয়া গেল ।

- ১) তার সংযোগে বাতায়ন্ত্র—বীণা, মৃদঙ্গ, তাম্বা, সারঙ্গ, সুর-সারঙ্গ, বেহালা, সর্বোদ, মৃচদ, সপ্তস্বরা, একতারা, সেতার, রবাব, গোঁগীযন্ত্র, এস্রাজ ।
- ২) কর্ণগত বাতায়ন্ত্র—বীণী, শিংদা, রামশিংদা, শঙ্খ, তুবড়ী ও সানাই ।
- ৩) হস্তগত বাতায়ন্ত্র—কাঁসব, ঘণ্টা, করতাল, খবতালী, মন্দিরা, মৃদঙ্গ, তবলা, ধোল, জোড়খাই, ঢাক, ঢোলক, ডমরু, নাগড়া, জগঝম্প, খঞ্জনি ও মাদল ।

ইউরোপীয় বাতায়ন্ত্রের কয়েকটি নামও এই প্রসঙ্গে দেওয়া গেল—

একভিয়ান্, ইওলিয়ান্ হার্প, টেনার, বাসুন, বিউগ্ল, প্যাণ্ডিয়ান্ পাইপস্, ব্যাগপাইপ, ক্যাষ্টানেটস্, গ্র্যান্সযেণ্ট সিঙ্কাল, ক্ল্যারিওন, ক্ল্যারিওনেট, কন্সার্টিনা, ড্রাম, গিটার, ক্ল্যাজিওলেট্, ক্লুট্, হটবয়, ডবি, হার্ডিগার্ডি, ফ্রেঞ্চ হর্ন, লায়াল, হাটিং হর্ন, লিউট্, অর্গান্, ওক্লিকিডি, কেটলড্রাম, হার্প, ট্রান্সেল, ট্যাম্বুরিন্, সার্পেণ্ট, ট্যাম্‌ট্যাম্, ট্র্যাক্সেল রড্, কর্ণেট-এপিষ্টন, ট্রাম্পেট, ভাওলিন, ট্রম্বোন, সোনোমিটার ও জিথার ।

সঙ্গীতশাস্ত্র (গীত, নৃত্য ও বাজ) আহার্য্যভিনয়ের অন্তর্গত হইলেও ‘আহার্য্য’ (নেপথ্যবিধান) বলিতে মূলতঃ পুস্ত, অলংকার, অঙ্গরাগ ও সঞ্জীবকে বুঝায়। পুস্ত (পুস্ত্যতে ইতি ঘঞ্) বলিতে সাধারণতঃ ‘মুস্তিকা, দারু, বজ্র, চর্ম বা লৌহ দ্বারা যে সকল দ্রব্য নির্মিত হয়, তাহাদের বুঝায়। অমর টীকায় আছে—

মৃদা বা দারুণা বাথ বজ্জেনাপাথ চর্মণা।

লৌহরথৈঃ কৃতং বাপি পুস্তমিত্যভিধীয়তে ॥

কিন্তু নাট্যশাস্ত্রে পুস্ত বলিতে সাধারণতঃ “রঙ্গমঞ্চে যে সকল কৃত্রিম বৃক্ষ, পর্বত, যান, বিমান, চর্ম, ধ্বজ প্রভৃতি প্রদর্শিত হয়”, তাহাদের বুঝায়। সেইরূপ অলংকার বলিতে “মালা, আভরণ ও বস্ত্রাদি” বুঝায়। অঙ্গরাগ বলিতে “দেশ, জাতি ও বয়স অনুসাবে বর্ণ-বিধান (painting)” বুঝায় এবং “রঙ্গমঞ্চে অপদ, বিপদ, চতুষ্পদ প্রভৃতি প্রাণিগণের প্রবেশ প্রদর্শনকে সঞ্জীব বলে।”^২

ঘ. সাংখ্যিক

অভিনয়ের চতুর্থ অঙ্গের নাম সাংখ্যিক। ইহার সাধারণ অর্থ ‘সম্ভ-ভাবময়’, ভরতের মতে ‘সম্ভমনঃপ্রভব’। যে ভাব চিন্তের একাগ্রতা উৎপাদনে সক্ষম হয়, তাহাই সাংখ্যিকভাব। ইহা রসের সহায়ক। ইহার উৎপত্তিস্থল অথর্ববেদ। অথর্ববেদে মারণাদি অভিচার-কর্ম-প্রতিপাদিত হইয়াছে বলিয়া উহা রসপ্রধান। সাংখ্যিকভিনয়ে রসের

১। বিশ্বকোষে এই শ্লোকটি উদ্ধৃত হইয়াছে। সেখানে উহার আধারস্থল হিসাবে ‘অমর টীকা ভরত’ বলা হইয়াছে। পুস্ত সম্বন্ধে বিশেষ বিবরণের জন্য অধ্যাপক শ্রীসিদ্ধেশ্বর চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক লিখিত “Pusta Sanskrit Dramatingy, Our Heritage, Vol—IX, part II, 1961, পৃ: ১১—৮৩ দ্রষ্টব্য।

২। শ্রীঅশোকনাথ শাস্ত্রী সম্পাদিত অভিনয় দর্পণ, পৃ: ২৫ দ্রষ্টব্য। বিশেষ বিবরণের জন্য তাঁহার প্রাচীন ভারতে রঙ্গসজ্জা, বঙ্গশ্রী, আশ্বিন, ১৩৪২ দ্রষ্টব্য।

অভিব্যক্তি হয় বলিয়া উহা অধর্ববেদের উপর প্রতিষ্ঠিত। সাত্বিকভাব মূলতঃ আটটি—

শুভঃ স্বৈদোহমু রোমাঞ্চঃ স্বরভঙ্গোহথ বেপথুঃ ।

বৈবৰ্ণ্যমশ্রুপ্রলয় ইত্য্যষ্টৌ সাত্বিকাঃ স্মৃতাঃ ॥ (অঃ দঃ ৪১) ।

নাট্যাশাস্ত্রেও উক্ত হইয়াছে—

স্বৈদঃ শুভোহথ রোমাঞ্চঃ স্বরভঙ্গোহথ বেপথুঃ ।

বৈবৰ্ণ্যমশ্রুপ্রলয় ইত্য্যষ্টৌ সাত্বিকাঃ মতাঃ ॥

কেহ কেহ বলিয়া থাকেন, স্থায়িত্ব ও ব্যভিচারিভাবের দ্বারা সর্বোদ্ভেদক হইলেও এই আট বিভাবের উৎপাদনে চিত্তের যে একাগ্রতা প্রয়োজন, তাহা স্থায়ি-ভাব ও ব্যভিচারিভাবে নাও থাকিতে পারে। চিত্তের একাগ্রতা ব্যতীত সাত্বিকভাবের উৎপত্তি হইতে পারেনা। কিন্তু দুইটি ভাবে চিত্ত অশ্রমনস্থ থাকিলেও কিছু পরিমাণে ঐ দুই ভাবেরই উদয় হয়। সেইহেতু এই আটটিকেই সাত্বিকভাব বলিয়া ধরা হইয়াছে।

ঙ. গতি ও স্থিতি

অভিনয়দর্পণে গতি ও স্থিতি সম্বন্ধে আলোচনা আছে। বিভিন্ন অবস্থার পাত্র-পাত্রীর কিরূপ গতি ও স্থিতি হওয়া উচিত, তাহার আলোচনাই এই অংশে পাওয়া যাইবে। দর্শকের মনে রেখাপাত করিতে হইলে বিশেষ বিশেষ অবস্থায় পাত্র-পাত্রীর যে বিভিন্ন অবস্থান ও গতি হওয়া উচিত—তাহাই গতি ও স্থিতির লক্ষণ।

অভিনয়ের এই চারটি অঙ্গের প্রতি দৃষ্টি রাখিয়াই প্রাচীন ভারতের অভিনয় ক্রিয়া সম্পাদিত হইত। বর্তমান কালের অভিনয়েও মূলতঃ এই চারটি অঙ্গেরই অনুসৃতি দেখা যায়।

ধর্মমঙ্গলের ময়না কোথায় ?

অক্ষয়কুমার কন্ঠ

ধর্মমঙ্গল কাব্যের নায়ক লাউসেনের রাজধানী ময়নার অবস্থান লইয়া পণ্ডিতগণের মধ্যে বিতর্কের শেষ নাই ॥ কেহ কেহ ইহাকে মেদিনীপুর জেলার অন্তর্গত তমলুকের ময়নাগড় মনে করিয়াছেন, আবার কেহ কেহ—বা বাঁকুড়া-বিষ্ণুপুরের অদ্ববর্তী ময়নাপুর অহুমান করিয়াছেন। ‘শ্রু-পুবাণে’র (১:৩৬ ; বঙ্গমতী সংস্করণ) ভূমিকায় বসন্তকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় লিখিয়াছেন—“তমলুক বা তৎসন্নিহিত কোন স্থানে ধর্মশিলা বা ধর্মপুজক পণ্ডিতবংশের প্রাবাস্য নাই। সুতরাং আমি এই স্থানটি লাউসেনের রাজধানী ময়নানগর বলিয়া মনে করিতে পারি না।...আমার মনে হয় ময়নাপুরই ময়নানগর।” (ভূমিকা পৃঃ ৭৩) ‘নন্দবংশে’ (১৩৩৭) - ময়নাপুর অধ্যায়ে চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় বলিয়াছেন—“ময়নাগড় বলিয়া যে গ্রাম গোড়েশ্বর কর্ণসেনকে (লাউসেনের পিতাকে) প্রদান করিয়া-ছিলেন তাহা ঐতিহাসিকগণ কর্তৃক বর্ণিত মেদিনীপুর জেলার অন্তর্গত ময়নাগড় নয়। বস্তুত ইহা বাঁকুড়া জেলার অন্তর্গত ময়নাপুর গ্রাম। কারণ ধর্মমঙ্গলোক্ত ‘হাকন্দ’ ও রামাই পণ্ডিত প্রতিষ্ঠিত ধর্মরাজ ঠাকুর এই ময়নাপুরে আছেন। ...ধর্মসংক্রীয় যাবতীয় ব্যাপার এই ময়নাপুরেই ঘটিয়াছিল এবং এই ময়নাপুরই তাঁহার (লাউসেনের) পিতা গোড়েশ্বরের নিকট ‘ময়নানগর’ নামে প্রাপ্ত হন। ময়নাগড়ে হাকন্দ পুষ্করিণী ও ধর্মরাজ ঠাকুর নাই।” (পৃঃ ৪—৫)

অপরপক্ষে ‘হুগলী বা দক্ষিণ রাঢ়’ (১৩২১)-এর ঐতিহাসিক অধিকা-চরণ গুপ্ত লিখিয়াছেন—“ময়না হইতে গোড় যাইবার যে পথের পরিচয় আছে, তাহাতে এই ময়নাগড় (তমলুকের) বই সঙ্গদ ময়নাপুরকে কিছুতেই বুঝায় না,—

কানীজোড়া কৃষ্ণপুরে কতদূরে রাধি।

বেগবস্ত্র ধায় চোর যেন বাজপাখী ॥

কানীজোড়া কৃষ্ণপুর তমলুক মহকুমায়। কানীজোড়া সঙ্গদ ময়নাপুরের

পথের নং ১।” (পৃ: ৯৪—৯৫) আচার্য যোগেশচন্দ্র রায় বিজ্ঞানিধি প্রথমে তমলুক-ময়নাকে কর্ণসেন বা লাউসেনের রাজধানী মনে করিয়াছিলেন (ধর্মের গান কত কালের ? প্রবাসী ভাদ্র, ১৩৩৭), পরে উহা ‘ঘাটালের (মেদিনীপুর) নিকট’ বলিয়া বিবেচনা করিয়াছেন। তাঁহার শেষোক্ত মতটি উদ্ধৃত করিতেছি—“লাউসেনের ময়নাভূবন কোথায় ছিল ? বর্তমান গড় ময়না তমলুক হইতে নয় মাইল পশ্চিম দক্ষিণে, কঁসাই নদীর নিকটে। কিন্তু ঘনরাম, মাণিকরাম পথের যে নাম করিয়াছেন, তাহাতে তমলুকের নাম নাই। এক নদী কালিন্দী গঙ্গার অপর পারে ময়না ছিল। এই নদীর নিকট পহঁছিতে পহুমার বিল পার হইতে হইত। এই কয়েকটি স্থান স্মরণ করিলে মনে হয় লাউসেনের ময়না শিলাই নদীর অপর পারে ঘাটালের নিকট ছিল।...ময়নাগড়ের কিছু পূর্বদিকে দোবান্দা-কালাগাও নামক গ্রামে এক মাহিষপণ্ডিতের বাড়ীতে এক ‘ধর্মরাজ আছেন।’ (সাহিত্যপরিষৎ পত্রিকা, ১৩৩৮, পৃ: ৮০ ও ১৩৪ দ্রষ্টব্য) ‘মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস’-লেখক ডক্টর আশুতোষ ভট্টাচার্য তাঁহার গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণ পবস্ত বাঁকুড়া-ময়নাপুরের পক্ষে মতপ্রকাশ করিয়াছেন, তৃতীয় সংস্করণ হইতে মতপরিবর্তন করিয়া তমলুক-ময়নাকেই সমর্থন করিতেছেন। (২য় সংস্করণ পৃ: ৫৩১ ও ৩য় সংস্করণ পৃ: ৫৯৩ দ্রষ্টব্য)

এই সব মতামতের ঘূর্ণাবর্তে পড়িয়া ‘পশ্চিমবঙ্গের সংস্কৃতি’ (১৩৬৩)—লেখক শ্রীবিনয় ঘোষ ময়না প্রসঙ্গে বলিয়াছেন—“লাউসেন ও রামাই পণ্ডিতকে নিয়ে ময়নাপুর (বাঁকুড়া) ও ময়নাগড়ে (মেদিনীপুর) যে দ্বন্দ্ব সেই একই দ্বন্দ্ব কবি চণ্ডীদাসকে নিয়ে ছাতনা (বাঁকুড়া) ও নাগুরের (বীরভূম) মধ্যে রয়েছে। দীর্ঘকাল ধরে এই বাদপ্রতিবাদ চলে আসছে। এখানে সেরকম কোন বিতর্কের অবতারণা করবার কোন ইচ্ছা নেই আমার এবং ধ্বন্দের অবসান ঘটানোরও সাধ্য নেই।” (পৃ: ৯৯)

দুঃখের সহিত বলিতে বাধ্য হইতেছি যে, ময়নার অবস্থান লইয়া যে পরিমাণ বিতর্ক হইয়াছে, তাহার এক-চতুর্থাংশ প্রচেষ্টাও সত্যনির্ণয়ের জন্য হয় নাই। সত্যাত্মসন্ধানী দু’একজন পণ্ডিত ব্যক্তি ছাড়া কেহই প্রাচীন পুথিপাঠের কষ্টস্বীকার করেন নাই। যদি তাহা করিতেন, তাহা হইলে এত বিতর্কের প্রয়োজন হইত না বলিয়াই আমাদের বিশ্বাস।

আমরা ধর্মমঙ্গল কাব্যের যত্রতত্র হইতে ময়নার কথা উদ্ধৃত

করিতেছি। ধর্মমঙ্গলের প্রাচীন কবি, সম্ভবত বীরভূম-নিবাসী শ্রীশ্রাম-
পণ্ডিত লাউসেনের মুখ দিয়া বলাইতেছেন—

ময়না দক্ষিণ দেশে উৎকল বলিয়া ঘোষে
সেই দেশেতে মোর স্থিতি
পূজা করি যুগপতি মাতা মোর রজাবতী
লাউসেন আমার খেয়াতি।

(শ্রীমুকুমার সেনের বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ১ম খণ্ডে দ্রুত, ১৫৫৫,
পৃঃ ৫১৪)

ধর্মমঙ্গলের প্রধান কবি, কাহিতি-শ্রীরামপুর (বর্ধমান)-নিবাসী রূপরাম
চক্রবর্তী (১৬৪২-৫০) স্বর্গারোহণ পালায় বলিতেছেন—

নানা বর্ণে বাণ্ড বাজে ওৎকল ময়না।
স্বর্গ যায় লাউসেন পড়িল ঘোষণা ॥

(সাহিত্যপরিষৎ পুথিসংখ্যা ২৫৬০, পৃঃ ৩৬৭ ধ)

সপ্তদশ শতকের শেষভাগে বাঁকুড়া—সুখসায়েয়ের কবি সীতারাম
দাস আখড়া পালায় লাউসেনকে অভয়ার ছলনা বর্ণনা করিতেছেন—

না পাইল নাগর পরাণে হল্য শোক।
হাসিতে হাসিতে রাজা আলাউ তমলোক ॥
তমলোকে তোমার পালাও সমাচার।
এত বলি নয়নে ইঙ্গিত একবার ॥

(সাহিত্যপরিষৎ পুথিসংখ্যা ২৫৬২, পৃঃ ১৪ ক)

পুথিখানি প্রাচীন। “সন ১০৬০ (মল্লাজ) মধুমাসের ১৮ দিবসে সমাপ্ত”।

মল্লভূমের (বাঁকুড়া) কবি শঙ্কর চক্রবর্তী কবিচন্দ্র (ইনি রাজা রঘুনাথের
আমলে ধর্মমঙ্গল রচনা করেন। রঘুনাথের সময় ১৭০২-১২) জাগরণ
পালায় লিখিতেছেন—

নীলগিরি দূরে রাধি উৎকলের দেশে।
বহুশ্রমে ময়না পাইল দিব্যশেষে ॥

(সা, প, পুথিসংখ্যা ২৬৭১, পৃঃ ৬০ ধ)

বর্ধমান-শাখারির কবি নরসিংহ বহু (১৭১৪-১৫) তাঁহার কাব্যে
যত্রতত্র ময়নাকে উৎকলের অন্তর্ভুক্ত বলিয়াছেন। ত’একটি দৃষ্টান্ত
দিতেছি। রজার বিভা পালায় মহামন্দের অগোচরে বৃদ্ধ কর্ণসেনের সঙ্গে

রঞ্জার বিবাহ দিয়া গোঁড়েশ্বর তাঁহাকে দূরদেশে বসতিস্থাপনের পরামর্শ দিতেছেন—

দক্ষিণে দ্রাবিড় দেশ সমুদ্রের ধার ।
উৎকল ময়না গ্রাম নিকটে তাহার ॥
তোমাকে দিলাম আমি তাব অধিকার ।
অবিলম্বে যাহ তথা লয়া পরিবার ॥

(কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় পুথিসংখ্যা ৭২২৫, পৃ: ৫৮ ক)

ঐ ধর্মমঙ্গলেরই হস্তীবধ পালায় লাউসেন গোঁড়েশ্বরের নিকট আত্মপরিচয় দিতেছেন—

লাউসেন বলে বাঘ নিবেদি তোমার পাশ
অবধানে শুন নরপতি ।

উৎকলে ময়না গ্রাম সেখানে আমার ধাম
মাঘেব আখ্যান রঞ্জাবতী ॥ (ঐ, পৃ: ৬২ খ)

বাকুড়াব চামোট-নিবাসী বাঁড়ুজ্যো (১৭৩২ ৩৩) দেবদেবীর বন্দনা গাহিতেছেন—

সেতুবন্দ রামেশ্বর বন্দিব সাদবে ।

অনকোটি শিব বন্দ সলতা ৮ ময়নাপুরে ॥

(সাহিত্য সংহিতা, অগ্রহায়ণ ১৩১৩ পৃ: ৪)

[* মুদ্রিত পাঠ—সনতা ; প্রাচীন পুথিতে ‘ন’ ও ‘ল’ অক্ষরের তফাৎ সর্বত্র বিক্ষিপ্ত ভয় না।] বামচন্দ্রের ধর্মমঙ্গলে গোঁড়েশ্বর কর্ণসেনকে বলিতেছেন—

মহাপাত্র শুনিলে হবেক সর্বনাশ ।

চঙরা ময়নায় তুমি করগে নিবাস ॥ (ঐ মাঘ, ১৩১৩, পৃ: ২০)

বাহুল্য ভয়ে অধিক দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করিলাম না। উদ্ধৃত অংশগুলি হইতে স্পষ্টই বুঝা যায় যে, লাউসেনের ময়না উৎকলের অন্তর্গত ছিল। মেদিনীপুর জেলার সহিত উৎকলের সম্পর্কের কথা সকলেই জানেন। বাকুড়ার সে দাবী নাই। রামচন্দ্র বাঁড়ুজ্যো বাকুড়ার সলদা ময়না ও তমলুকের চঙরা ময়না দুইটিকে পৃথকভাবে উল্লেখ করিয়াছেন। চঙরা গ্রাম বর্তমান তমলুক-ময়নাগড়ের অদূরেই। বাকুড়ায় কবি সীতারাম দাস তো সরাসরি তমলুকেই লাউসেনের রাজধানী বলিয়াছেন।

প্রকাশিত ধর্মমঙ্গল গ্রন্থ হইতেও ময়নার অবস্থানের ইঙ্গিত পাওয়া কঠিন নয়। সর্বাধিক প্রচারিত ঘনবামেব ধর্মমঙ্গল হইতে একটিমাত্র দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করিতেছি। হস্তীবধ পালায় ল্যাটসেন গোড় হইতে ময়না প্রত্যাভর্তন করিতেছেন—

লঘুগতি নৃপতি রমতি রাখে দব।

পাব হলো পদ্মাবতী পেলে শীতলপুর ॥ ৪৭৮

এডাল অলকানন্দা স্নানপূজা কবি।

বালিঘাট গোলাঘাট রাখে ত্রাতরি ॥ ৪৭৯

জামতি জালন্দা রাধি যান অবিপ্রাম।

দিনেক মঙ্গলকোট করিলা বিপ্রাম ॥ ৪৮০

প্রভাতে সাজিয়া সেন আঠিসে ত্রায়া।

কালুতক কর্জনা পশ্চাৎ কবি যায ॥ ৪৮১

বর্ষমান সহর বাজার ডানি বামে।

দামুদব দাখিল দিবস দুই যামে ॥ ৪৮২...

উডেব গড় এডাল আমিলা উচালন।

রাঙামেটে রাধি ধবে ময়না রঙ্গন ॥ ৪৮৪ [ময়নার গন ?]

মান্দাবণ গড়খানা রাধি ডানি ভাগে।

প্রদোষে প্রতাপপুর প্রবেশিলা আগে ॥ ৪৮৫

সেদিন সেখানে বন, থাকে বাক্সা ঘোড়া।

পবদিন প্রভাতে পেরোন কাশীজোড়া ॥ ৪৮৬

কুতবপুব রাধি দুব পরম সন্তোষ।

পদ্মাব বিল রাখে উভ যোলক্রোশ ॥ ৪৮৭

পেবিয়া কালিন্দীগঙ্গা প্রবেশে ময়না।

আনন্দ বাধাই শুনে ধায় সর্বজন ॥ ৪৮৮

পেবিয়া কালিন্দীগঙ্গা প্রবেশে ময়না।

আনন্দ বাধাই শুনে ধায় সর্বজন ॥ ৪৮৮

(১ম সংস্করণ, ১২৯০, পৃঃ ৪৫৩-৫৪)

উদ্ধৃত অংশে দেখা যায়, বাংলাদেশে একাধিক ময়নার অস্তিত্ব আছে। :
উহাতে কুতবপুর, কাশীজোড়া ও ময়না—তমলুক মহকুমার এই তিনটি
পন্থণা পাশাপাশি উল্লিখিত হইয়াছে—প্রতাপপুর ও গুপ্ত মহাশয়-উদ্ধৃত

কৃষ্ণপুর গ্রামের কথা ছাড়িয়াই দিলাম। একই নামের বিভিন্ন গ্রাম থাকা বিচিত্র নয়। কিন্তু তমলুক মহকুমার তিনটি বিখ্যাত স্থানের সমাবেশ দেখিয়া একথা ভাবিতে ইচ্ছা হয় যে, ধর্মমঙ্গলের ময়না তমলুক মহকুমার মধ্যেই কোথাও হইবে।

ধর্মমঙ্গলে লাউসেনের রাজ্য ময়না, ময়নানগর, ময়নাভূবন, ময়নামণ্ডল, দক্ষিণ ময়না, ময়নাগড় প্রভৃতি নামে অভিহিত হইয়াছে। ইহা বর্তমান তমলুক-ময়নাগড় না হইলেও ইহারই নিকটবর্তী কোনও স্থান হইতে পারে। আমরা এ পর্যন্ত যে সব তথ্য উদ্ধৃত করিলাম, তাহাতে তমলুকের দাবীকে অস্বীকার করা যায় না।

তমলুক মহকুমায় ব্যাপকভাবে না হইলেও ধর্মপূজার প্রচলন আজও আছে। (যোগেশচন্দ্র বসুর ‘মেদিনীপুরের ইতিহাস’ দ্রষ্টব্য) না থাকিলেও ক্ষতি ছিল না।

ইংবেজী Folklore-এর ভারতীয় প্রতিশব্দ হিসাবে ‘লোকবৃত্ত’কে গ্রহণ করে যে সব শ্রদ্ধেয় ও সুবিখ্যাত পণ্ডিতগণেব সঙ্গে সহমত হওয়া গেল না তাঁদের দেওয়া প্রতিশব্দগুলোর কিছু এই মুহূর্তে অবণ হচ্ছে। যেমন—‘লোকবিদ্যা’ (রমাপ্রসাদ চন্দ); ‘লোকযান’ (সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়); ‘গ্রামসাহিত্য’ ও ‘গ্রামগীত’ (বামনরেশ ত্রিপাঠী); ‘লোকবার্তা’ (বাসুদেবশরণ আগরওয়ালা), ‘লোকবিজ্ঞান’ (মুহম্মদ শহীছ্লাহ), ‘লোকচর্চা’ (মুকুমার সেন); ‘লোকশ্রুতি’ (আশুতোষ ভট্টাচার্য); ‘লোক সংস্কৃতি’ (কৃষ্ণদেব উপাধ্যায়); ‘লোকবাঙময়’ (কেশরী নারায়ণ গুরু); ‘জন সাহিত্য’ (প্রফুল্লদত্ত গোস্বামী) প্রভৃতি। এদের মধ্যে ‘লোকযান’ ও ‘লোকবিজ্ঞান’ নিয়ে বেশী আলোচনা হয়েছে এবং এই দুটো নামে গ্রন্থও প্রকাশিত হয়েছে। প্রশ্ন হতে পারে, তাহলে নতুন আবার একটি প্রতিশব্দেব প্রয়োজনীয়তা কী? জবাবে বিনীত নিবেদন করা যেতে পারে যে এখনও Folklore-এব সর্ববাদীসম্মত কোন প্রতিশব্দ গ্রহণ করা হয় নি। এমতাবস্থায় বিদ্বৎ সমাজেব বিবেচনার জন্য একটি প্রস্তাব পেশ করা বোধহয় অপ্রাসঙ্গিক হবে না। তাছাড়া শ্রদ্ধেয় সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ‘হীনযান’, ‘মহাযান’-এর অন্তর্করণে ‘লোকযান’ গ্রহণ কবে আমাদেরিগে নতুন চিন্তার অবকাশ করে দিয়েছেন। ‘হীনযান’, ‘মহাযান’-দের কথা উঠলেই বৌদ্ধ ধর্ম সম্প্রদায়েব লোকেদের কথা আমাদের মানসপটে ভেসে ওঠে। এবং সেদিক থেকে ‘লোকযান’ লোকধর্মকে স্মরণ করিয়ে দেয়। বলা বাহুল্য, লোকধর্ম Folklore-এর একটি অংশ। এই অংশকে সমগ্রব স্থানে নিয়ে আসা বোধহয় ঠিক হবে না। ‘লোকবিজ্ঞান’ যুক্তির দুর্বলতা এই যে, Folklore মানবীয় সামাজিক পরিবেশ ও ঐতিহাসিকতার উপাদানে পূর্ণ। Folklore-এর সঙ্গে নৃত্ত, মনস্তত্ত্ব, সমাজবিজ্ঞান প্রভৃতির ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা যখন দেখি তখন আমরা Folklore কে বিজ্ঞান বলে গ্রহণ করতে পারলে

স্বাধীন। কিন্তু যখন সাহিত্য, নাট, গান, ধাঁধা, প্রবাদ, প্রবচন, কথা, কাহিনী প্রভৃতি স্কুমারকলাগুলোর প্রতি আমাদের নজর পড়ে তখন Folklore কে বিজ্ঞানের রাজ্যে ফেলে রাখতে ইচ্ছে হয় না। স্তরান্ত প্রথমেই ঠিক করা দরকার যে, Folklore এর মধ্যে বিজ্ঞানের স্থান কতটা, কলাবিদ্যার অংশ কতটা। তারপরই ‘লোকবিজ্ঞান’-এর দাবী বিবেচনা করা যেতে পারে। এইসব দিক বিবেচনা করেই আমাদের প্রস্তাব ‘লোকবৃত্ত’। কারণ Folk অর্থাৎ ‘লোক’কে বৃত্ত করে যে জ্ঞান (Lore) তাই Folklore বা ‘লোকবৃত্ত’।

আধুনিক পণ্ডিতেরা Folklore কে দু’ভাগে ভাগ করে থাকেন। (১) Formalised Folklore ও (২) Materialised Folklore. সূচীশিল্প, হস্তশিল্প, গৃহশিল্প, কাককলা ও যাবতীয় কারু ও লোকশিল্পাদি Formalised Folklore এর মধ্যে পড়ে। দ্বিতীয় বিভাগে পড়ে লোকসাহিত্য বলতে যা বুঝি—লোককাহিনী, ছড়া, পালাগান, কিংবদন্তী, প্রবাদ • প্রভৃতি।

আমাদের দেশের বিদগ্ধ ও উৎসাহী সমাজের কিছু ব্যক্তি লোকবৃত্তের প্রতি অক্লান্ত হয়েও লোকবৃত্ত অধ্যয়নের পরিকল্পিতটিকে যে বৃহত্তর কাঠামোর মধ্যে লোকবৃত্তের বিচরণ সেদিকে যথেষ্ট মনোযোগ দিতে পারছেন না।

প্রত্যেক জনসমষ্টিই মধ্যমীয়ায় অরণ্যময় যুগ থেকে বহু পুরাণ কাহিনী মুখে মুখে প্রচলিত হয়ে আসছে। ঠিক কখন যে সেগুলোর উৎপত্তি বা কাব্য সেগুলোর রচয়িতা তা জানবার উপায় নেই। যদিও ভ্যান গেনেপ বলেছেন, ফরাদী কুমিজীবীরা নেপোলিয়নের মৃত্যুর পঞ্চাশ বৎসরের মধ্যে তাঁর জীবনের ঘটনাবলী ভুলে গেছে। তাই মন্তব্য করেছেন যে, অলিখিত ঘটনার স্মৃতি দুশ বছরের বেশী নয়। ‘দি হিরো’-র গ্রন্থকার লুড রাগলানের মতে এই সময়ের দৈর্ঘ্য একটু বেশী ধরা হয়েছে। “অনেক ভেবে চিন্তে আমি এই কাল পরিধি দেড়শ বছর বলে নির্ধারণ করেছি। বিভিন্ন ভাবে আমি এই মোটামোটি সিদ্ধান্তে পৌঁছেছি। আমার ঠাকুদা ঠাকুরমা বা তাঁদের মাতাপিতাদের স্মৃতি খুব সময়ে বিশ্লেষণ করে আমি হির সিদ্ধান্তে পৌঁছেছি যে কোন ব্যক্তির মৃত্যুর একশ বছরের মধ্যে তাঁর জীবনের অলিখিত ঘটনা বিশ্বাসের অতলে তলিয়ে যেতে বাধ্য।” তাই

ব্যাগল্যান মনে করেন কোন ঐতিহাসিক ঘটনার স্মৃতি দেড়শ বছরেরও বেশী স্থায়ী হতে পারে না। এবং যদি এর অধিক কাল রক্ষিত না হয় তবে তা কিংবদন্তী হতে পারে না। আর এজন্যই কিংবদন্তীমূলক কাহিনীর উৎস আচার-অনুষ্ঠান বলে মনে করেছেন এবং বলেছেন, “কিংবদন্তীর ঐতিহাসিকত্বে বিশ্বাস স্থাপন করার কোন যুক্তিসঙ্গত কারণ নাই”। উইলিয়ম ব্যাসকম ‘জার্নাল অব দি আমেরিকান ফোকলোর’-এর এপ্রিল-জুন, ১৯৫৭, ৭০ খণ্ড, ২৭৬-এ The Myth Ritual Theory নাম দিয়ে একটি দীর্ঘ প্রবন্ধে ব্যাগল্যানের ইতিহাস বিরুদ্ধ যুক্তির বজ্র আটুনির জবাবে উদ্ধৃতি সহকারে দেখিয়েছেন যে, লৌকিক কাহিনীতে বিস্তারিত ঐতিহাসিক ঘটনা দু’ শতাব্দীরও অধিককাল কিংবদন্তীরূপে প্রচলিত ছিল। ব্যাসকমের বক্তব্যের সমর্থন পাওয়া গেছে হাইনশ্ মোদের নয়াদিল্লীতে অনুষ্ঠিত বিগত ওরিয়েন্টাল কনফারেন্সের ভাষণে। তিনি বলেছিলেন—Folktales are the best archaeological materials to reconstruct the history of India. জার্মান পণ্ডিত ডঃ মোদের বক্তৃতা সূধীজন কর্তৃক বিশেষ প্রশংসিত হয়েছিল। এ সম্পর্কে বাংলার লোকসাহিত্যের পণ্ডিত ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্যের মত...“লোকসাহিত্য সমসাময়িক সাহিত্য, ইহার মধ্য হইতে পুরাতত্ত্ববিদের কোতুহল নিবৃত্তির কোন অবিশিষ্ট উপকরণের সন্ধান পাওয়া যাইবে না।...লোকসাহিত্যের মধ্যে অবিশিষ্ট ঐতিহাসিক উপাদান লাভ করিবার উপায় নাই—বিশেষ একটি যুগ কিংবা বিশিষ্ট একটি সমাজের চিত্র ইহার ভিতর দিয়া প্রকাশ পায় না; ইহার মধ্যে একাধারেই অতীত-যুগের ঐতিহাসিক চিত্র যেমন প্রকাশ পাইতে পারে, তেমনই সমসাময়িক কালের নিত্যন্ত অর্বাচীন চিত্রও প্রকাশ পাইতে পারে—কিন্তু উভয়ই এখানে সমান অস্পষ্ট হইয়া পাশাপাশি অবস্থান করে। অস্পষ্টতাই যাহার ধর্ম, তাহার কোনও ঐতিহাসিক দাবী থাকিতে পারে না।” ডঃ ভট্টাচার্যের উক্তির প্রধান দুর্বলতা, মুখে মুখে প্রচলিত কিংবদন্তী সর্বৈব ঐতিহাসিক সত্য নয় বলে তা ইতিহাস-নির্ভর হতেই পারে না এমন কথা বলা চলে না। এমন কি কোন কাহিনী যদি সম্পূর্ণ ঐতিহাসিক তথ্য বিরোধী হয় তবুও সেটি বা অথবা কোন কাহিনীর ঐতিহাসিক ভিত্তি নেই একথা প্রমাণিত হয় না। ব্যাসকম বলেন “আমি পরিত্কারভাবে বলতে চাই যে যাবতীয় কাহিনীর

ঐতিহাসিক ভিত্তি আছে, অথবা সে সর্বৈব ঐতিহাসিক, একথা আমি ভাবি না। কিন্তু আমি বিশ্বাস করি যে, মানবীয় সামাজিক পরিবেশ বা অল্প ঐতিহাসিক ঘটনা থেকে কিছু কাহিনীর উদ্ভব হতে পারে এবং মুখে মুখে প্রচলিত কিংবদন্তীতে ঐতিহাসিক ঘটনার অল্পপ্রবেশও সম্ভব।”

লোকবৃত্তের সঙ্গে জীবনের নিবিড় সম্পর্ক। লোকমানসে সৃষ্টিপ্রবাহ নিরবচ্ছিন্ন ধারায় প্রবাহিত হয়ে চলেছে। লোকসাহিত্য অধ্যয়নের দ্বারা সেই প্রবাহে শক্তিশালী গতি সঞ্চার করা যেতে পারে। লোকবৃত্তের মধ্যে প্রাচীনতম ছড়া। ছড়া নানা জাতের। আমাদের ছেলেভুলানো ছড়ার প্রধান বৈশিষ্ট্য সম্ভবত শিশুকে এক মহামুলা সম্পদরূপে কল্পনা করায়। এব উৎস এমন এক সমাজ থেকে যারা অতি মাত্রায় পুঙ্খ নিভব এবং ভবিষ্যৎ জীবনের অবলম্বন পুত্র সন্তানের প্রতি যাদের ছিল প্রবল আকর্ষণ। তাই দেখি, অধিকাংশ ছড়ারই নায়ক পুত্র সন্তান। এগুলো গ্রাম্য মানুষের সুখ-দুঃখ, হাসি-তামাসার, প্রয়োজন-অপ্রয়োজনের অনাবিল, অকৃত্রিম ও অনায়াসসৃষ্টি। ভাষার মধ্যে আছে সহজতা, সবেলতা, প্রাক্তলতা, প্রসাদগুণ ও অনায়াসগতি। এর মধ্যে লুক্কায়িত আছে জাতির ইতিহাস, ধন কাহিনী, রীতিনীতি, আচার-আচরণ, বিজ্ঞপ-বাসিকতা প্রভৃতি।

ছড়া ও প্রবাদ বাক্যাণ্ডলোর রচয়িতা এবং বচনাকাল অজ্ঞাত। কিন্তু এগুলোর অধিকাংশই যে বর্ষায়সী নাবীদের রচনা তা বেশ বোঝা যায়। এর মধ্যে কোন ক্রমিকতা নেই। নিশ্চিত একনিষ্ঠতা নেই। অনবরত পুনর্নির্মাণ লোকমানসনিভর আনন্দের প্রস্রয়ে যুগ যুগে এর বিকাশ ঘটেছে।

লোকবৃত্তের সংগঠ মানে লোকবৃত্তের নতুন জীবন দান নয়। এ সংগ্রহের দ্বারা আমরা জীবন বিকাশের পরিচয় সন্ধান করি। ঐতিহ্যের মূল্য নির্ণয় করি। তাই লোকবৃত্ত অল্পসম্ভানের নিমিত্ত প্রত্নতাত্ত্বিক অল্পসম্ভানের ছায়া পরিকল্পনা ও শৃঙ্খলার প্রয়োজন। কারণ লোকবৃত্তের আলোচনায় আমরা ব্যাপ্তি ও সমষ্টির মনের ক্রমবিকাশের ধারা, সমাজের গঠন ও রূপপ্রকৃতি, জাতির উৎপত্তি, সংস্কৃতির বুনয়াদ, সামাজিক ইতিহাসের উপকরণ এবং সাহিত্যের উপাদান লাভ করি।

লোক কাহিনীর মধ্যে আদিম যুগ থেকে স্রুত করে সমাজ বিকাশের বিভিন্ন স্তরে সমসাময়িক মানুষের চেতনা ও বিশ্বদৃষ্টির পরিচয় পাওয়া

যায়। এবং “ভূতত্ত্ববিদেরা একখানা দাঁত বা একখানা হাড় অবলম্বন করিয়া পৃথিবীর অতীত ইতিহাসের এক একটা নূতন পরিচ্ছেদ উদ্ঘাটিত করিয়া ফেলেন। সেইরূপ ভবিষ্যতে কোন গ্রীষ্ম বা মৌসুমুলার এই বাঙালীর ছেলের ছেলেমি ভাণ্ডারের মধ্য হইতে দু'একটা নাম বা শব্দ বা বাক্য অবলম্বন করিয়া বাঙালীর জাতীয় জীবনের ইতিহাসের কোন বিস্তৃত অধ্যায় আবিষ্কারে সমর্থ হইবেন কিনা জানি না,...কিন্তু এই সকল লুপ্তপ্রায় স্মৃতি চিহ্নগুলিকে ধ্বংসের হাত হইতে ও বিকৃতির হাত হইতে রক্ষা করিবার ভার সম্পূর্ণভাবে আমাদের উপরই রহিয়াছে। এ বিষয়ে অবহেলা করিলে আমরা ভবিষ্যতের নিকট মার্জনার অধিকারী হইব না, ইহাতে সন্দেহ মাত্র নাই” (রামেন্দুসুন্দর)। কিন্তু জাতীয় চেতনার এই দিকের কথা ভুলে গিয়ে আমাদের সংগ্রাহক পণ্ডিত ও কর্মীদের বেশ কিছু অংশ এমন ভাবে ডেজালের শিকার হচ্ছেন যার সুদূরপ্রসারী ফল ইতিহাসেব উপকরণ সংগ্রহের অন্তরায় হয়ে দাঁড়াবে। এঁদের গবেষণা কর্মের উপর নির্ভর করে কোন শব্দ বা বাক্য নিয়ে কাজ করলে পরবর্তী গবেষকদের বিস্তর ঝুঁকি নিতে হবে। এই প্রসঙ্গে বিশিষ্ট লোকসাহিত্য সংগ্রাহক বন্ধুবর শ্রীচিন্তরঞ্জন দেবের সৌজ্ঞেয় বাংলাব লোকসঙ্গীত সম্পর্কে কিছু তথ্য উদ্ধৃত করা গেল :

১। শচীন দেববর্মনের “নিশীথে যাইও ফুল বনেরে ভোমরা” গানটি যে দিন থেকে রেকর্ড করা হল সেদিন থেকে সকলেই জানেন, এটি একটি প্রেম-বিরহ ও মিলন-বিচ্ছেদের গান। আসলে গানটি মুর্শিদি। গায়ক সুরক্ষী ও দরবেশ শ্রেণীর লোকেরা। মূল গানটি—

নিশীথে যাইও ফুলরে মন ভোমরা
নিশীথে যাইও ফুল বনে
আমি জালায়ে দিনের বাতি গে'
আমি জ্বেকে রব সারা রাত্তি
কব কথা প্রাণ বন্ধুর সনে...ইত্যাদি

অথচ গানটি পরিবেশিত হয়েছে এইরূপ—

নিশীথে যাইও ফুল বনেরে ভোমরা
নিশীথে যাইও ফুলবনে

আমি জ্বালায়ে চাঁদের বাতি গো
 জ্বগে রব সারা রাত
 কব কথা শিশিরের সন.. ইত্যাদি।

মূল গানের অর্থ: যখন আমার জীবন শেষ হয়ে আসবে তখন হে আমার দেখর, আমি শুধু তোমার নামকীর্তন করে তোমার কথাই ভাববার অবকাশ পাব। আমার ভিতর যে পরমাত্মা বিরাজ করছেন সেইত আমায় তোমার কাছে পৌঁছে দেবার সকল ব্যবস্থা করবে। কিন্তু পবিত্র গানটির অর্থ দাঁড়িয়েছে—কোন প্রেমিকা তার প্রেমাস্পদের জন্ত চাঁদের আলোর দিকে চোখে বিরহের নিশি যাপন করছে। সে শিশিবেব সাথে কথা বলতে চাইছে।

২। অালপনা বন্দ্যোপাধ্যায়ের গীত ছড়া (নচিকেতা ঘোষের সুর)।

শাট্টিম' টিম টিম, তারা মাঠে পাড়ে ডিম
 তাদেব খ'ড়া ছোটো পিং, তারা শাট্টিমা টিম টিম।
 তাঁতীব বাড়ি ব্যাঙেব বাসা, কোলা ব্যাঙের ছ'
 খাও দাঘ গান গায়—তাইবে নাইরে না।
 চাঁদ উঠেছে ফুল ফুটেছে কদমতলায় কে?
 হা হী নাচছে, ঘোড়া নাচছে সোনা'মণিব বে,
 ওবে সোনা'মণিব বে।
 খোকন খোকন করে মায়, খোকন গেছে কাদেব নায়?
 সাতটা কাকে দাঁড় বায়, খোকনরে তুই ঘরে আয়॥
 আতুর বাতুর চালতা বাতুর কলা বাতুরেব বে
 টোপর মাথায় দে—দেখতে যাবে কে?
 চামচিকেতে বাজনা বাজায় খ্যাংরা কাটি দে
 খোকা গেছে মাছ ধরতে ক্ষীর নদীর কুলে
 ছিপ নিয়ে যায় কোলা ব্যাঙে মাছ নিয়ে যায় চিলে।
 খোকন খোকন করে মায়, খোকন গেছে কাদের নায়?
 সাতটা কাকে দাঁড় বায়, খোকনরে তুই ঘরে আয়।

উপরোক্ত গানটি চারটি চলতি ছেলে ভুলানো ছড়ার সংমিশ্রণ (তাও
 আবার ইচ্ছে মত শব্দ বদলান) যাকে বলে, 'পাঞ্চিং'। এবার

ছড়াগুলো দেখুন :

১। হাটিটমা টিম টিম

তার মাঠে পাড়ে ডিম

তাদের খাড়া ছোটো শিং

তার হাটিটমা টিম টিম।

২। চাঁদ উঠেছে ফুল ফুটেছে

কদমতলায় কে ?

শান্তী নাচছে ঘোড়া নাচছে

সোনামণির বে।

৩। খোকন খোকন করে মাঘ

খোকন গেছে কাদেব নায় ?

সাতটি (সাতটা নয়) কাগে (কাঁকে নয়) দাঁড় বায়

খোকনরে তুই ঘরে আয়

(দুধ মাথা ভাত কাগে খায়।)

৪। খোকা (খোকন) গেছে মাছ ধবতে

ক্ষুব নদীব কূলে

ছিপ নিল কোল। ব্যাঙে

মাছ নিল চিলে।

(খোকন বলে পাখিটি কোন বনে চরে

খোকা বলে ডাক দিলে উড়ে এসে পড়ে।)

(বন্দর, শারদীয় ১৯৫৭)

আরও কিছু উদাহরণ শ্রীযুক্ত দেবের সৌজন্যেই রাখা গেল। অভি-
যোগ গুলো এত স্পষ্ট যে এখানে ব্যাখ্যা বা মন্তব্যের প্রয়োজন নেই।

একটি জারি গানের কি অবস্থা হয়েছে সঙ্গীত পরিচালক শ্রীঅপরেখ
লাহিড়ীর দয়ায়, তার একটি নমুনা—

জারি কথার অর্থ ক্রন্দন বা বিলাপ। মূল গায়ক বা বয়্যাতী হাতে
চামর নিয়ে স্তম্ভ করেন সভা বন্দন। ক্রমাগতই দোহার সংগে বর্ণনা
করে চলেন কারবালা প্রান্তরের কাহিনী। চারদিকে বিস্তৃত বালুকা-
রাশি। ইমাম হাসানের দলের সব লোক জলের অভাবে মৃতপ্রায়। সেই

সময়কার অবস্থা বর্ণনা করতে করতে বয়াতী এবং দোহারবন্দ গাইতে থাকে :—

বয়াতী—বেলা দ্বিপ্রহর শুধু বালুচর

ধুপেতে কলিজা ফাটে পিয়াসে কাতর,

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে, পানি দে, ছায়া দে রে তুই

আল্লা ম্যাঘ দে ।

বয়াতী—আসমান হইল টুড়া টুড়া অমিন হইল ফাড়া

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—ম্যাব রাজা ঘুমাইয়া বইছে ম্যাঘ দিব তোর কেড়া

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে পানি দে ছায়া দে রে তুই আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—আলের গরু বাইন্দা পিবছ মরে কাইন্দা

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—ঘরের নারী কাইন্দা মরে ডাইল খিচুড়ি রাইন্দা

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে পানি দে ছায়া দে রে তুই আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—আমপাতা লড়েচড়ে কাডাল পাতা ঝরে

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—পানি পানি কইরা বিলে পানি কাউরী মরে

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে পানি দে ছায়া দে রে তুই আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—ফাইট্যা ফাইট্যা বইছে খাল বিল নদী

দোহার—আল্লা মেঘ দে

বয়াতী—জলের লাইগ্যা কাইন্দা উড়ে পখী জলধি

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে পানি দে ছায়া দে রে তুই আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—কপোত কপোতী কান্দে খোপেতে বসিয়া

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে

বয়াতী—শুকনা ফুলের কলি পরে ঝরিয়া ঝরিয়া

দোহার—আল্লা ম্যাঘ দে পানি দে ছায়া দে রে তুই আল্লা ম্যাঘ দে ।

বয়াতী—নিদ্রা বিধিরে

দোহার—কি দোষে হারাইলাম পতি বাসর ঘরে—ইত্যাদি

অথচ বিজ্ঞ সঙ্গীত পরিচালক (ও আমার দেশের মাটি : ছায়াছবিতে)
শোনালেন :—

আল্লা মেঘ দে পানি দে
ছায়া .দরে তুই, আল্লা মেঘ দে ।
আসমান হইল টুটা টুটা জমিন হইল ফাটা ।
মেঘ রাজা ধুমাইয়া রইছে
মেঘ দিব তোর .কড়া
আল্লা মেঘ দে ॥
ফাইটা ফাইটা বইছে কত
খাল বিল নদী
পানির লাইগ্যা কাইন্দ্যা ফিবে
পঞ্জী জলধি আল্লা মেঘ .দ
হালের গরু বাইন্দ্যা .গেরস্ত মরে কাইন্দ্যা
ছাওয়াব পানে ফোটা ফোটা নারীর অশ্রু ঝবে
আল্লা মেঘ দে ॥
কপোত-কপোতী কান্দে খোপেতে বসিয়া
শুকন ফুলের কলি পবে ঝঝিঝাঝি
আল্লা মেঘ দে ॥

ইউরোপ আমেরিকাব নানা দেশে এ ধবণের ভেজাল বা মিশ্রিত
সঙ্গীতকে লোকসঙ্গীত বলে চালাবার রেষাষাজ্য মতুন নয়। এব প্রধান
কারণ বোধহয় ক্রমশিলাগ্রসরতার দরুন লোকসমাজের বিলুপ্তি, এবং
সমাজের সঙ্গে সঙ্গে সাহিত্য-সংস্কৃতি আদিব বিবর্তন। ফলে লোক
সঙ্গীতের কথাহুকরণ, সুরাহুকরণ দ্বারা ‘জাজ’ জাতীয় সঙ্গীত পরি-
বেশন ওদেশে লক্ষণীয়। এবং এবংবিধ পরিবর্তন ও পরিবর্ধনের ব্যাপারে
ওদেশের কেউ বড় একটা মাথা ঘামাত না। সেই সব দেশে পর্যন্ত
সম্প্রতি ভেজাল সঙ্গীত পরিবেশনের বিরুদ্ধে নানাবিধ জনমত দানা
বেঁধে উঠছে। অথচ আমাদের ভাণ্ডার লোকবৃত্তের উপকরণে ভরপুর
হওয়া সত্ত্বেও আমরা সত্যিকারের লোক সঙ্গীতাদির প্রতি কেন
অনীহা প্রকাশ করি? অমেরিকাতে ভেজাল সঙ্গীতের বিরুদ্ধে কিভাবে
নানাবিধ কণ্ঠস্বর ক্রমেই স্বেচ্ছায় হয়ে উঠছে তার একটি উদাহরণ

রাখা যেতে পারে The Horn Book-এর লেখক G. Legman-এর ভাষায় :

I am in favor of a new law, punishing with one year at hard labor the singing of any folksong (two years if in a foreign language), or the playing of any folksong record; with the death-penalty for second offenders. This *might*—though it seems doubtful—cause some hardship to the one or two left-over octogenarians who learned their folksongs in an honest way from broadsides, and not from their ‘old father in Hohokus’. But mostly it would rid the scene of this new infestation of entertainment-industry leeches and lice, whose repulsive and infected doings I have endeavored, with the utmost of restraint, to distinguish above from folklore and folksong. (Page 504)

সঙ্গীতের ক্ষেত্রে যেমন উদাহরণ বাধা গেল তেমনি লোকবৃত্তের অন্তর্গত শাখা থেকেও নানারূপ উদাহরণ উত্থাপন করা সম্ভব। ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্যের ‘বাংলার লোকসাহিত্য’ ১ম, ২য় এবং ‘বাংলার লোকশ্রুতি’ গ্রন্থাবলী এমনই অকিঞ্চিৎকর।

অগ্রান্ত গ্রন্থকারের আরও অনেক গ্রন্থ আছে। কিন্তু সেসব গ্রন্থ বা গ্রন্থকারের নামোল্লেখের প্রয়োজনীয়তা বর্তমান আলোচনায় নেই। ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্যকে ‘বাংলাব লোকসাহিত্য’ অদ্ভুত জনপ্রিয় করেছে, শিক্ষা জগতে আসন পাকা করেছে, তাই তাঁকে আমরা আমাদের আলোচনায় প্রতিনিধি হিসাবে গ্রহণ করে তাঁর গ্রন্থ থেকে কিছু উদাহরণ উপস্থাপিত করতে পারি। হৃদীয় বন্ধু শ্রীকামিনীকুমার রায়, এম, এ ভট্টাচার্য মহাশয়কে যে ‘কুস্তিগক বৃত্তি’ গ্রহণ করার দায়ে দায়ী করেছেন * সে সম্পর্কে আমরা কোন মন্তব্য না করে কামিনী বাবুর সৌজন্মে কী ভাবে তাঁর গবেষণা কর্ম আগামী গবেষকদের গবেষণার পথ সুগম না করে দুর্গম করে তুলেছে তার দিকে নজর দেবো। যে গ্রন্থ আশুবাবুকে পি, এইচ, ডি, ডিগ্রীতে সম্মানিত করেছে সে গ্রন্থ সম্পর্কে কোন এক সমালোচকের উক্তি—‘ইহার চারিশত পৃষ্ঠা কম বা বেশী লিখিলে কিছুই আসিয়া যাইত না’। কাজেই সে গ্রন্থের কথাও থাক,

* কল্যাণী, ১ম বর্ষ, ১ম সংখ্যা, কাটিক, ১৩৭২

এবার দেখা যাক তাঁর ৭৩০ পৃষ্ঠার গ্রন্থ, ‘বাংলার লোকসাহিত্য’ দ্বিতীয় খণ্ড যার সম্পর্কে অনায়াসে বলা যায় যে, এ গ্রন্থ ফুলিরে কাপিয়ে না তুললে চার শতাধিক পৃষ্ঠার মত পাণ্ডুলিপি তৈরী করতে কষ্ট হত। এখন কামিনী বাবুর সৌজনে কয়েকটি উদাহরণ দেয়া যাক—

১। যমপুকুর ব্রতের একটি প্রচলিত ছড়া—

ধিল খুলতে লাগল ছড়,
আমার বাপ ভাই হোক লঙ্কেশ্বর।

ডঃ ভট্টাচার্য এই ছড়াটির পাঠান্তর পেয়েছেন—

ধিল খুলতে লাগল ছড়
আমার বাপ ভাই হোক লঙ্কেশ্বর

‘লঙ্কেশ্বর’ কথাটি যে ভেজাল নতুন সৃষ্টি তা ব্যাখ্যার প্রয়োজন নেই। কারণ, কোন কুমারী ব্রতীই বাপ ভাই ‘লঙ্কেশ্বর’ হোক—এ কামনা করতে পারে না।

২। সৈঁজুতি ব্রতের প্রচলিত ছড়া—

সাঁজ পূজন সৈঁজুতি, ষোল ঘরে ষোলবতী
তার এক ঘরে আমি বতী
বতী হয়ে মাগি বর, ধনে পুত্রে বাপ মার ঘর।

ডঃ ভট্টাচার্য সংগৃহীত পাঠান্তর—

সাঁজ পূজন সৈঁজুতি
গোল ঘরে ব্রতী
তার এক ঘরে আমি ব্রতী
ব্রতী হয়ে মাগি বর
ধনে পুত্রে গড়ুক বাপ মার ঘর।

সৈঁজুতি ব্রতে উঠোনে পিটুলী দিয়ে ষোলটি ঘর (ঘরের প্রতীক) এঁকে সাধারণত ষোলজন কুমারী একত্র হয়ে ব্রত উদযাপন করে। তাই প্রচলিত ছড়াটিতে আবৃত্তি করা হয় : ‘ষোল ঘরে ষোল ব্রতী। তার এক ঘরে আমি ব্রতী’। কিন্তু পাঠান্তরে দেখা যায় গোল ঘরে ব্রতী। তার এক ঘরে আমি ব্রতী। এর কি অর্থ প্রকাশ করে?

৩। পূর্ব মৈমনসিংহে হা-ডুডু খেলার একটি বহুপ্রচলিত ছড়া—

ছিক ছিক ছিকলের (শিকল) গোটা

হাতী মারলাম ফোটা ফোটা

ভৈষ মারলাম লাফে, তরোয়াল কাপে

তরোয়ালের ঝিকিমিকি। বাঘ কই নাচে ?

ডঃ ভট্টাচার্য এই ছড়ার পাঠান্তর দিয়েছেন—

‘চি মারুম শিকলের গোট

হাতী মারুম মোটা মোটা

মইষ মারুম লাফে। তেউয়াল কাপে

তেউয়ালের ঝিকিমিকি। বাবুই নাচে।

১০০

হাড়ু খেলার একপক্ষের একজন খেলোয়াড় প্রতিপক্ষকে আক্রমণ করতে গিবে নিজ বীরত্ব প্রকাশান্তে বলে ধাতী, মহিষ, তার কাছে কিছুই না, খালি হাত পাখের সাহায্যেই সে তাদের মেরেছে, এবার তরোয়াল হাতে (বাকি) বাঘটা মারতে এসেছে—সে বাঘটা কোথায় আশ্ফালন করছে ? এখানে হাতি, মহিষ, বাঘ রূপকাত্ম প্রতাপক্ষের ঝাঝু ঝাঝু খেলোয়াড়দের বোঝান হয়েছে। ডঃ ভট্টাচার্যের রচিত পাঠান্তরে বাবুইকে নাচান হয়েছে, কারণ এই বাবুইকে নিয়ে তিনি ‘অপূর্ব তাৎপর্য পূর্ণ’ ‘পরম কবিত্বব্যঞ্জক উক্তি’ প্রভৃতির সাহায্যে গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধি করতে পেরেছেন। কামিনীবাবু বলেছেন— “গুধু ভাবের দিক দিয়াই নয়, শব্দও বদলান হইয়াছে। মৈমনসিংহের লোকেরা সাধারণত ‘মারুম’, ‘তেউয়াল’ ‘বাবুই’ বলে না, সেখানে তৎপরিবর্তে ‘মারবাম’ ‘তরোয়াল’, ‘বাউই’ শুনা যায়”।

৪। ছেলে ঘুমালো পাড়া জুড়ালো বর্গী এল দেশে

বুল বুলিতে ধান খেয়েছে খাজনা দেব কিসে।

এই বহু প্রচলিত ছড়াটির পাঠান্তরে ‘টিষাপাখী’ ‘চড়াই পাখী’ ও ‘গুলগুলি’ (?) পাখীর উল্লেখ করা হয়েছে। এবং ডঃ ভট্টাচার্য নতুন কথা বলতে চেয়েছেন—“বুলবুলি পাখী কদাচ শস্য খাদক হইতে পারে না, ইহার ঠোঁটের গঠনই এমন যে, ইহা শস্যের কঠোর দানা ভাঙিয়া কিছুতেই আহার করিতে পারে না, কিংবা তাহা গিলিয়াও খাইতে পারে না” সুতরাং তিনি বলেছেন, যে লোক ছড়ার আবৃত্তিকারীগণ বুলবুলি উপর ধান খাওয়ার মিথ্যা অপবাদ সহ করতে না পেরে টিষা-পাখী, চড়াই পাখী, গুলগুলি পাখীদের আমদানী করেছেন তারা অধিক-

তর বস্তুজ্ঞানের পরিচয় দিয়েছেন। কামিনীবাবু বলেছেন—“বুলবুলিতে ধান খায় কীনা তাহা জানিবার জন্ত অধ্যাপক মহাশয়ের এত পুঁথিপুস্তক ঘাটিবার বা চীনদেশে পাড়ি দিবার প্রয়োজন ছিল না। পল্লীর কাদামাটির পথ বাহিয়া একদিন যদি তিনি ঝোপঝাড় সংলগ্ন কোনও পাকা ধান ক্ষেতের পাশে আসিয়া দাঁড়াইতেন, অনায়াসে দেখিতে পাইতেন, চড়াই পাখীদের জায় বুলবুলিতেও ধান খায়, ধানের অপরিসীম ক্ষতি করে এবং চড়াই পাখীর ঠোঁটের চেয়ে উহার ঠোঁটও কম শক্ত নয়” ডঃ ভট্টাচার্যের এই ধরনের আরও কিছু অদ্ভুত মন্তব্য সম্পর্কে কামিনীবাবু আমাদেরকে ওয়াকিবহাল করেছেন :

(ক) গ্রাম দেবতার পূজার কোন প্রতিমা নেই।

(খ) ‘ব্রতের উদ্দিষ্ট দেবতা মাত্রেই স্ত্রী’।

এমন্তব্য অবশ্যই ভ্রান্ত, তাছাড়া কী ভাবে তিনি উদ্যোগ পিণ্ডি বুদ্যোগ ঘাড়ে চাপিয়েছেন তার উদাহরণ:

(ক) তোদের হলুদ মাথা গা। তোরা রথ দেখতে যা ॥

‘ আমরা পয়সা কোথায় পাবো। আমরা উন্টোরথে যাব ॥

ছড়াটি সম্পর্কে আশুবাবুর ভাষ্য : “গায়ে হলুদের মত দেশীয় প্রসাধন বস্তু মাথিতে পারিলেই যে রথ দেখার অধিকার জন্মে তাহা কেহই স্বীকার করিবেন না। অথচ ছড়াটির ঠিক ঠিক অর্থ : তোদের টাকা আছে, তোরা রথ দেখতে যা, আমাদের এখন টাকা পয়সা নেই, যদি উন্টোরথের সময় টাকা সংগ্রহ করতে পারি তো যাব। কামিনীবাবু বলেছেন—“সাধারণত বিবাহের সময়েই গায় হলুদ মাখে। হাতে পয়সা না থাকিলে বিবাহের জায় বায় বহল কাজে কেহ অগ্রসর হয় না। কাজেই যাহার গায়ে হলুদ মাখান হইয়াছে অর্থাৎ বিবাহ করিতে যাইতেছে তাহার হাতে পয়সা আছে বুঝা যায়।”

(খ) চরকা আমার ভাতার পুত, চরকা আমার নাতি।

চরকার দৌলতে আমার ছুরে বান্ধা হাতি।

চরকা আমার আশ্রয় বিষয়। চরকা আমার হিয়া।

চরকার দৌলতে আমার সাত পুতের বিয়া।

চরকা আমার ঘুরে ঘুরে ভন্ ভন্ ভন্।

চরকা আমার বুকের লট। সাত রাজার ঘন।

“এই স্বদেশী গানটিকে সন্ধানী অধ্যাপক খেলার ছড়া বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন”।

এ ধরনের ভ্রান্তি ডঃ ভট্টাচার্য্যের রচনায় না হইবে অথচ কোন লেখকের রচনায় ধরা পড়লে আমরা অনায়াসে তাকে উপেক্ষা কবতে পারতাম। কিন্তু ডঃ ভট্টাচার্য্যদের জায় ব্যক্তিদের শিক্ষিত সমাজে ও লোক মানসে একটা বিশেষ স্থান আছে, তাঁদের মতামত ও বক্তব্যের দ্বারা বহুলোক অনুপ্রাণিত হয়। কাজেই এই সমস্ত ব্যক্তিদের দায়িত্ব সম্পর্কে অবহিত ও সচেতন হওয়ার প্রয়োজনীয়তা উপেক্ষা করা যায় না।

অবশ্য অধ্যাপক বিজ্ঞনবিহারী ভট্টাচার্য্যের ভাষায় ভেজাল ও কৃত্রিম গবেষণার উৎসাহদাতা কমাও পণ্ডিতদের কেউ কেউ সাফাই গাইতে পারেন যে: “মুখের কথা লেখায় ধরিতে গেলে কিছু না কিছু পরিবর্তন হইবেই। লেখক গুণিতে ভুল করিবেন, যাঁহা গুণিবেন তাঁহা লিখিতে গিয়া দ্বিতীয় দফা ভুল হইবে। যাঁহা লিখিবে বলিয়া ইচ্ছা করিতেছেন অক্ষমতাবশতঃ তাঁহার বিপরীতটি লিখিয়া বসিবেন। তাঁহাব পব একজনের লেখা দেখিয়া আর একজন নকল করিতে বসিবেন তখন ‘তুমি সে কারণ’ লিখিতে গিয়া ‘তুমি যে খাবল’ হইয়া দাঁড়াইবে।” (বিজ্ঞনবিহারী ভট্টাচার্য্য, দেশ, সাহিত্য সংখ্যা ১৩৭২, পৃ: ৫২)।

আধুনিক সংগ্রহের পদ্ধতি সম্পর্কে হযত বিজ্ঞনবাবু খুব ওষাকিবহাল নন। হলে দেখেন, মুখের কথা লেখায় ধরে রাখতে গেলে পরিবর্তন হইবেই এমন কথা নেই, তবে অযোগ্য বা ব্যবসাদারী সংগ্রাহকদের কথা স্মরণ। তাঁরা স্নেনেগুনেই ভেজাল আমদানী করেন।

ফোকলোর বা লোকবৃত্তকে নিয়ে পৃথিবীব্যাপী নানাবিধ সংগ্রহ ও গবেষণা চলছে। আমাদের দেশেও। এখানে কিন্তু এখনও পর্যন্ত লোকবৃত্ত অধ্যয়নের একটি সুনির্দিষ্ট আদর্শ গৃহীত হয় নি। এলোমেলো-করা মাঠে যে যে-ভাবে পারছে লুটেপুটে খাচ্ছে। আমাদের বিদ্বৎসমাজ যদি এ বিষয়ে আরও একটু উৎসাহ দেখান তবে লোকবৃত্তের গবেষণা-কর্মের পরিণতাবস্থা অরাস্থিত হবে। প্রসঙ্গত লণ্ডন ফোকলোর সোসাইটির সভাপতি Dr. A. R. Wright লোকবৃত্তের যে সংজ্ঞা সম্প্রতি দিবেছেন তা স্মরণ করছি:

It (folklore) might be defined as science which studies the expression, in popular beliefs, institutions, practices, oral literature and arts and past times of the mental spiritual life of the folk, the people in every stage of culture”.

এ আলোচনা সমাপ্ত করার পূর্বে একথা বলা বোধহয় অপ্রাসঙ্গিক হবে না যে ভারতীয় লোকবৃত্তের মূল তত্ত্ব, পরিধি এবং অর্থ সম্পর্কে নানাবিধ মতভেদ আছে। আমাদের অনেকেই এইসব আলোচনা করতে গিয়ে ইউরো-আমেরিকা ও অন্যান্য দেশের লোকবৃত্ত অধ্যয়নের সমস্তা, পরিপ্রেক্ষিত, ধারা ইত্যাদির উল্লেখ করে থাকি। এই উল্লেখ করার সমস্যা প্রায়শই ভুলে যাই যে, ভারতের লোকবৃত্তের অধ্যয়নের সমস্তা, পরিপ্রেক্ষিতাদির সঙ্গে ওসবদেশের বহুবিধ তফাৎ বিদ্যমান। কাজেই ওসব দেশের পণ্ডিত ব্যক্তিদের চোখে ভারতীয় লোকবৃত্তের বিচার করতে গেলে হোঁচট খাওয়া স্বাভাবিক।

ভারতীয় লোকবৃত্ত ভারতীয় সমাজ জীবনের নানা সমস্তার কথা আমাদের জানিয়ে দেয়। এব মध्ये আমরা সমাজের আশা নিবাশা, আকঙ্ক্ষা, বঞ্চনাদির প্রতিফলন দেখতে পাই। বিরাট ভারতবর্ষের বিভিন্ন সম্প্রদায়ের লোকের বিভিন্ন সমস্তা, অনুভূতির পার্থক্য, ধর্মের বিভেদ, পোষাক পরিচ্ছদের তফাৎ জন জীবনেব আদর্শ ও হৃদয় প্রভৃতি প্রত্যেকটি লোকবৃত্তেব মধ্যে প্রকটিত, এই বিভেদের মধ্যে একতা—বৈচিত্রের মধ্যে ঐক্য—ভারতীয় লোকবৃত্তের মূল তত্ত্ব। মানুষেব শরীরের যেমন প্রত্যেক অঙ্গ প্রত্যঙ্গের কাজ, বিভিন্ন হলেও এবং তাদের মধ্যে নানাবিধ পার্থক্য থাকলেও একটা সত্ত্বা এদেব এক সূত্রে বেঁধে রেখেছে। সেই রকম ভারতীয় লোকবৃত্ত সারা ভারতের লোকসমাজকে এক সূত্রে বেঁধে রেখেছে। সমাজ জড় পদার্থেব ডেলানয়। মনুষ্য সম্প্রদায়ের সমষ্টি সমস্ত মানুষই এর অঙ্গ। সূতবাং বলা যেতে পারে, সমস্ত সমাজের একটা আত্মা আছে। সমস্ত সমাজ এক অদৃশ্য সূত্র দিষে বাঁধা, এক অদৃশ্য শক্তি এতে প্রাণ সঞ্চার করছে। ভারতীয় লোকবৃত্ত চর্চা দ্বারা সমাজে সমাজে, মানবে-মানবেব এই ঐক্যবোধ জাগরিত করাই ভারতীয় লোকবৃত্ত অধ্যয়নের মূল কথা এবং সেদিক থেকেই ভারতীয় লোকবৃত্ত মূল্যায়ণ হওয়া বাঞ্ছনীয়।

